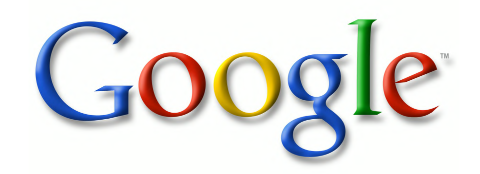
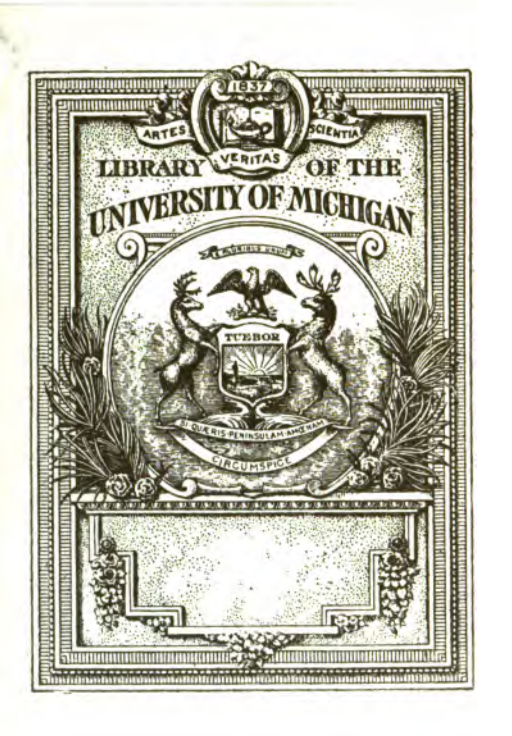



1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUÆRIS PENINSULAM AMŒNAM
CIRCUMSPICE



A. F. SCHACK

HISTORIA
DE
LA LITERATURA
Y DEL ARTE DRAMÁTICO
EN ESPAÑA

traducida directamente del alemán al castellano

POR

EDUARDO DE MIER

TOMO IV

MADRID
IMPRENTA Y FUNDICIÓN DE M. TELLO
Impresor de Cámara de S. M.
Don Evaristo 8
1887

COLECCIÓN

DE

ESCRITORES CASTELLANOS

CRÍTICOS


EX LIBRIS.

HISTORIA

DE

LA LITERATURA
Y DEL ARTE DRAMÁTICO
EN ESPAÑA

IV

TIRADAS ESPECIALES

100 ejemplares	en papel de hilo, del	....	1 al 100.
25	» en papel China, del	....	I al XXV.
25	» en papel Japón, del	....	XXVI al L.



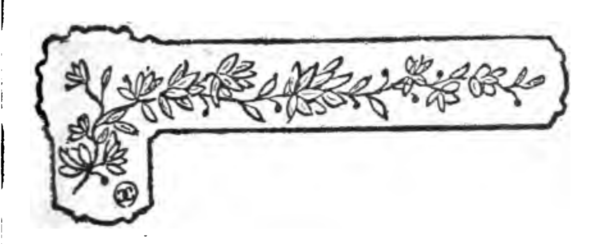
HISTORIA
DE
LA LITERATURA Y DEL ARTE DRAMÁTICO EN ESPAÑA

POR
ADOLFO FEDERICO
CONDE DE SCHACK

traducida directamente del alemán al castellano
POR
EDUARDO DE MIER

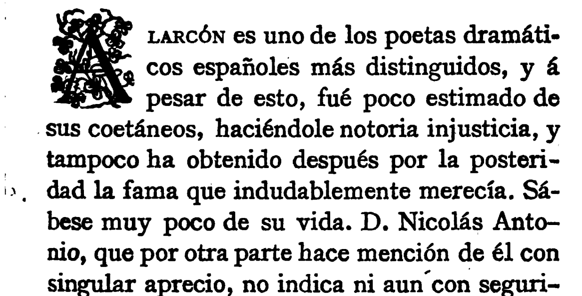
TOMO IV

MADRID
IMPRENTA Y FUNDICIÓN DE M. TELLO
Impresor de Cámara de S. M.
Don Evaristo, 8
1887



CAPÍTULO XXVIII.

ALARCÓN.—Sus obras dramáticas.



ALARCÓN es uno de los poetas dramáticos españoles más distinguidos, y á pesar de esto, fué poco estimado de sus coetáneos, haciéndole notoria injusticia, y tampoco ha obtenido después por la posteridad la fama que indudablemente merecía. Sábese muy poco de su vida. D. Nicolás Antonio, que por otra parte hace mención de él con singular aprecio, no indica ni aun con seguridad el lugar de su nacimiento (1). Pero acerca

(1) «Joannes Ruiz de Alarcon, Mexici, ut credo, apud orientales indos natus, ex Hispania oriundus, comoediarum auctor, parentum memoria, inter eos, qui classem hujus artis ducunt, meo judicio annumerandus, et vix uni aut alteri puritate dictionis urbanitateque et copia atque inventione comparandus.»—(*Bibl. Hisp. Nova*, tomo I.)
,uan Ruiz de Alarcón, nacido, según creo, en Méji-
cerca de los indios orientales (probablemente orien-
es con relación á América, no con relación á Europa),

de este punto existe, sin embargo, una antigua crónica que aclara nuestras dudas (1). Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, pues, si nos atenemos á sus datos, nació en Tasco, en Méjico, y descendía de una familia oriunda del lugar de Alarcón, en el obispado de Cuenca. No se ha podido averiguar todavía si esta misma familia de Alarcón, que pasó á América, formaba parte de la casa noble del mismo nombre, sobre cuya genealogía hay una obra escrita por el marqués de Trocifal; pero es lo cierto que nada se dice en ella de nuestro poeta (2). De los registros de la Inquisición aparece que Alarcón residía en España en el año de 1622 (3). En el de 1628 se publicó el primer volumen de sus comedias (4), titulándose el autor Rela-

de una familia española y distinguida, autor de comedias, digno de ser mencionado, á mi juicio, entre los primeros escritores de este arte, y al que igualan sólo pocos en la pureza de su dicción, en su aticismo y en su fecundidad y abundancia.—(*T. del T.*)

(1) *Crónica de la provincia de San Diego de Méjico de religiosos descalzos de San Francisco*, por Baltasar de Medina: Méjico, 1882, fol. 251.

(2) Debo esta noticia al Sr. H. Ternaux Compans, poseedor de este libro raro.

(3) V. á Ferdinand Denis, *Chroniques chevaleresques de l'Espagne et du Portugal:* París, 1839, vol. II, página 237.

(4) El teatro de Alarcón es una de las mayores rarezas bibliográficas. De los dos tomos de que consta, sólo un ejemplar he llegado á ver, cuyo primer tomo existe

tor del Real Consejo de Indias. Este cargo era muy importante, y demuestra que Alarcón pertenecía á las clases más elevadas de la sociedad. El estilo familiar, que emplea en la dedicatoria de su libro al duque de Medina de las Torres, se diferencia mucho del humilde y algo rastrero, usado generalmente por los escritores de aquella época al dedicar sus obras

en la Biblioteca Real de París, y el segundo en posesión del Sr. Luis Lemcke, en Brunswick, á quien estoy sumamente agradecido por su amabilidad en haberlo dejado largo tiempo á mi disposición, juntamente con otras muchas joyas de su rica biblioteca española. Copio aquí el índice de ambas partes:

Comedias de D. Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza. Madrid, en casa de Juan González, 1628, 4.

Los favores del mundo.—La industria y la suerte.—Las paredes oyen.—El semejante á sí mismo.—La cueva de Salamanca.—Mudarse por mejorarse.—Todo es ventura.—El desdichado en fingir.

Parte segunda de las comedias del licenciado D. Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza. Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1634, 4.

Los empeños de un engaño.—El Dueño de las estrellas.—La amistad castigada.—La manganilla de Melilla.—Ganar amigos.—La verdad sospechosa.—El Antichristo.—El texedor de Segovia.—Los pechos privilegiados.—La prueba de las promesas.—La crueldad por el honor.—El examen de maridos.

Conozco también, sueltas, á *Quien mal anda mal acaba*, y *No hay mal que por bien no venga*.

En el catálogo de la Huerta llevan también el nombre Alarcón: *Dar con la misma flor*, *La culpa busca la* ...*a y el agravio la venganza*, *La Hechicera*, *Siempre* ...*da la verdad* y *Quien priva aconseje bien*.

á los grandes y á los que desempeñaban los puestos públicos supremos. A la dedicatoria que mencionamos sigue otra al público, cuyo lenguaje respira el mayor orgullo:

«Contigo hablo, bestia fiera, que con la no»bleza no es menester, que ella se dicta más »que yo sabria. Allá van esas comedias: trá»talas como sueles; no como es justo, sino »como es gusto, que ellas te miran con des»precio y sin temor, como las que passaron ya »el peligro de tus silvas, y aora pueden sólo »passar el de tus rencores. Si te desagrada»ren, me holgaré de saber que son buenas; y »si no, me vengará de saber que no lo son el »dinero que te han de costar.»

Pero este desdén orgulloso fué funesto en sumo grado para el poeta. Mientras que muchos poetas dramáticos medianos eran celebrados, en general, se le atendía muy poco, y su nombre, ó no se encuentra en los escritores coetáneos, ó sólo se cita de paso y á la ligera. Lope de Vega, á la verdad, le consagra en su *Laurel de Apolo* algunas frases de alabanza que nada prueban y significan, cuando observamos que otras iguales y más exageradas se consagran en la misma obra á poetas muy inferiores á Alarcón. Pocas composiciones suyas se encuentran en las colecciones de las comedias más aplaudidas de aquella época, y lo que es

peor, y debía disgustarnos sobremanera, es que algunas de sus obras más notables se imprimieron y atribuyeron á otros poetas más famosos. En el prólogo al segundo volumen de sus comedias alude él á este abuso, y lo hace, por cierto, con tanta moderación y tanta modestia, cuanto que se halla en completa oposición con el tono del párrafo copiado más arriba:

«Qualquiera que tu seas, dice, ó mal con»tento (ó bien intencionado) sabe que las ocho »comedias de mi primera parte, y las doce »desta segunda son todas mias, aunque algu»nas han sido plumas de otras cornejas, como »son *El texedor de Segovia*, *La verdad sospecho»sa*, *Examen de maridos* (1), y otras que andan »impressas por de otros dueños: culpa de los »impressores, que les dan los que les parece, »no de los Autores, á quien las han atribuydo, »cuyo mayor descuydo luze mas que mi mayor »cuydado; y assi he querido declarar esto, más »por su honra que por la mia, que no es justo

(1) *El tejedor de Segovia*, en las sueltas, se atribuye, ya á Calderón, ya á Rojas; *La verdad sospechosa*, á Lope de Vega, en el tomo XXII (apócrifo) de sus comedias: Zaragoza, 1630; *El examen de maridos*, en las sueltas, ya lleva el nombre de Montalbán, ya el de Lope, y tambien el de éste en el tomo XXIV de las *Comedias de Lope de Vega*: Zaragoza, 1633.

Estas falsificaciones de los autores de las comedias ı sólo imputables á la ignorancia ó á la codicia de los reros, no á los poetas, cuyos nombres llevan trocados.

»que padezca su fama notas de mi ignorancia.»

No hay dato alguno que nos ponga en estado de determinar, ni aun aproximadamente, el año de la muerte de Alarcón.

Las obras de este poeta, como se nota en general en la poesía dramática española, apareciendo como carácter suyo peculiar, nos descubren un horizonte poético completamente nuevo. Alarcón era uno de esos hombres osados y de espíritu independiente, que, despreciando toda imitación, emprenden sin vacilar nuevas sendas; uno de esos caracteres enérgicos, que imprimen el sello de su originalidad de una manera indeleble en todo lo que hacen. Cuando la mayor parte de los poetas dramáticos de aquel período consideraban de ordinario el argumento de sus obras como su objeto principal, manejándolo y revolviéndolo en todos sentidos para darle el aspecto y la forma que podía ofrecer la poesía para recreo de los espectadores, los hechos, que constituyen el enredo, son sólo para este poeta la expresión del pensamiento que intenta representar. No arranca, como Lope, de la contemplación tranquila de lo que es la vida humana, sino del sentimiento de la pasión, poderosamente excitado; ni se propone únicamente agradar, ni interesar y conmover al público, sino comunicar á los demás la fuerza violenta de la inspira-

ción que lo llena. Alarcón, según parece, hubo de ser un hombre atrevido y orgulloso, despreciador de todo lo villano y sintiendo ardiente amor por todo lo bueno; la nobleza de un alma grande y la sublimidad de los pensamientos se ven impresas en todas sus poesías; pinta con predilección cuanto realza y sublima al hombre, la energía varonil y el ánimo incontrastable de la inocencia perseguida, la abnegación infinita del amor, la fidelidad inmutable de la amistad, y lo que preferían á todo los verdaderos españoles de aquel tiempo, la lealtad caballeresca y la satisfacción de aquél, á cuyo honor no deslustra mancha alguna. Al lado de estas cualidades, se nota tambien, con arreglo á las ideas de la época, que se ensalza la sed inextinguible de venganza, poco escrupulosa en la elección de los medios, y que se sostiene el principio de borrar con sangre del ofensor la deshonra sufrida por su causa.

Este poeta, en el momento en que concibe con toda claridad la idea ó el pensamiento, que ha de revestir forma poética, no obstante la violencia de sus afectos, que por todas partes se muestra, le imprime con pasmosa seguri-d los contornos plásticos que la convierten obra artística perfecta. No se observa en su ibajo nada superfluo, nada que no se halle

en riguroso acuerdo con la idea fundamental de cada una de sus obras: todas las partes de ella forman un conjunto orgánico acabado, lo particular en la más estrecha relación con lo general, y es imposible suprimir una escena sin destruir por completo la harmonía de la obra. Los dramas de Alarcón son tan limados, es tan estrecha la trabazón de sus partes, y cada una de éstas tan perfecta, que pocos pueden comparársele bajo este aspecto. Digno de alabanza especialmente es el método racional, que observa para apurar hasta el extremo el fondo de sus argumentos, y lo es tanto más, cuanto que la mayor parte de los dramáticos de su época se distinguen por el defecto contrario.

La forma externa de sus obras se acomoda exactamente á la perfección del fondo; su lenguaje se amolda siempre maravillosamente á los pensamientos que expresa; elévase, con la osadía de los conceptos, al peldaño más alto de la locución poética sin hinchazón y sin hojarasca, y hasta en las escenas menos animadas puede calificarse de modelo de claridad y de naturalidad.

Ninguno de los dramas de Alarcón deja de sobresalir por sus bellezas particulares; sin embargo, descuellan entre todos aquéllos que pueden llamarse heróicos, y cuyo argumento se

funda en la historia ó en la tradición nacional. El carácter romántico peculiar que imprimía su sello en la vida de España en esa época, aparece en sus obras con más plenitud y con mayor fuerza que en ninguna otra. La grandeza y la sublimidad, que había persistido desde siglos en los romances populares, y exaltado hasta el extremo la imaginación y los afectos de los españoles; el amor y la ternura caballeresca que sugería á los enamorados sus cantos en la ventana de sus damas, se presenta en las comedias de Alarcón bajo otra forma y con mayor viveza. Ese pueblo formal y satisfecho, lleno de heroísmo y de fe, ingénita en España largo tiempo hacía, se presenta á nuestra vista en su vida y en sus obras; y á su lado, el otro, que como un fuego destructor, habían abortado los desiertos de la Arabia, olvidando pronto su ferocidad natural bajo un cielo más benigno, y construyendo sus mágicos palacios en los jardines encantados de Andalucía. Contemplamos como testigos la lucha secular entre la cruz y la media luna; oimos los gritos de guerra y el estrépito de las armas, y entre ellos, cantos llenos de melodías y quejas amorosas, hasta que, al fin, el sonido de la campana se sobrepone al fragor de las batallas, y el ueblo victorioso planta el símbolo de la fe en s mezquitas del Profeta, pero asimilándose

todas las bellezas que encuentra entre los vencidos, y haciéndolas florecer luego con más pompa y con mayor brío.

El tejedor de Segovia es una de las composiciones dramáticas más ricas y llenas de vida que se han puesto en escena. El fundamento de esta comedia parece ser una tradición, relativa á las familias de los Vargas y de Peláez (1); pero la forma particular que le ha dado Alarcón, es original, sin duda alguna, y de tal naturaleza, que sólo podía prosperar en manos de un poeta de primer orden. El ingenio que muestra en la invención, el interés arrebatador de las situaciones, la firmeza y la vida de los caracteres y el estro poético que vivifica todas sus partes, señala á este drama un lugar merecido entre las obras magistrales más selectas que haya producido la poesía dramática. Aquellas escenas, en que el joven Fernando vuelve como vencedor de las guerras contra los moros, y en vez de la recompensa que esperaba, encuentra decapitado á su noble padre por las calumnias del infame Peláez, amenazándo-

(1) La familia noble de Vargas es nombrada en *Don Quijote*, parte 1.ª, capítulos 8.° y 49; véanse también las notas de D. Diego Clemencín. Los traidores Peláez juegan ya un mal papel en los romances del Cid; véanse los romances números 36 y 37 de la edición de Juan de Escobar.—Nada he podido averiguar de la tradición especial, dramatizada por Alarcón.

le también el mismo suplicio; su refugio en una iglesia, en donde se parapeta y defiende contra el populacho amotinado; la aparición maravillosa de la joven doncella, su ángel salvador, que llega á libertarlo estando tan próximo á la muerte; el sacrificio de su hermana, á quien inmola, rogándoselo ella para hacer vanas las asechanzas de su enemigo; y la venganza completa, que, después de afrontar infinitos peligros, que se suceden con interés siempre creciente, toma al cabo de los traidores, dejando su honor inmaculado: todo esto se graba perfectamente en la memoria de cualquiera si alguna vez llega á leerlo. Imposible es, sin embargo, exponer en el análisis de esta obra el número y calidad de las innumerables bellezas de este poema grandioso, exuberante en fuerza y energía, que sin dudas de ningún género puede colocarse entre los más perfectos que se hayan escrito en cualquier época y en cualquier pueblo. Basta su simple lectura, como decimos (y ya que no en el original, por lo menos en la traducción alemana, que dista mucho del primero) [1], para que admiremos la riqueza inagotable de la invención, el brillo de la exposición, su riqueza en imágenes y afectos, y la

[1] Véase mi *Spanisches Theater*. Frankfurt auf der [M]ain, 1845.—T. I.

sublimidad verdadera de toda la obra, así como el arte y buen sentido del poeta, que, á pesar de la superabundancia de hechos que constituyen su acción, los encauza á todos hacia el objeto final de su plan, y aumenta así sobremanera la belleza y el efecto de la impresión que hace en el espectador ó lector.

La titulada *Ganar amigos*, de Alarcón, es casi igual en mérito á la indicada: un poema sublime y apologético de la amistad, en el cual campean la inspiración poética más vigorosa y los más hidalgos sentimientos.

La acción de este drama es, en resumen, la siguiente:

La bella Doña Flor es amada por el marqués Don Fadrique, favorito de Pedro *el Justiciero*, y le demuestra la inclinación exclusiva que la domina, motivada por el desagrado que la produce la ida á Sevilla de Don Fernando, otro caballero con quien antes estaba en relaciones; algo coqueta, á la verdad, no renuncia al amor de este último por completo, haciéndole jurar solemnemente que nunca, por ningún pretexto, hablará á nadie de su amor. Una noche, en que Don Fernando galantea á su novia en la ventana, se suscita una cuestión entre él y otro caballero, que termina con la muerte de éste. Fernando huye de la justicia, que le persigue, y pide auxilio al primer caballero que

encuentra, el cual no es otro que su rival el marqués Don Fadrique, que le promete ampararlo, como era de esperar de su hidalguía, y le presta su capa para que se disfrace y no lo conozcan. Acércanse sus perseguidores, y el Marqués averigua de ellos que el muerto es su hermano; pero á pesar de esto cumple religiosamente su palabra, oculta al matador y le acompaña hasta fuera de la ciudad, pidiendo sólo al fugitivo que le diga su nombre y que le descubra la clase de relaciones en que había estado con Doña Flor. Fernando rehusa acceder á lo último por guardar el juramento prestado; entonces pelean ambos, cae Fernando, y Don Fadrique le pone la espada al pecho para que revele el secreto; pero el vencido persiste con firmeza en su propósito, y prefiere morir á quebrantar su promesa. El Marqués le dice entonces:

Levantad, ejemplo raro
De fortaleza y valor,
Alto blasón del honor,
De nobleza espejo claro.
Vivid: no permita el cielo
Que quien tal valor alcanza,
Por una ciega venganza
Deje de dar luz al suelo.
. . . .
. . . .
No sólo estáis perdonado,

Pero os quedaré obligado
Si me queréis por amigo.

FERNANDO.

De eterna y firme amistad
La palabra y mano os doy.

MARQUÉS.

Don Fernando de Godoy,
Idos con Dios, y pensad
Que, puesto que ya la muerte
De mi hermano sucedió,
Que más que á mí quise yo,
Os estimo de tal suerte,
Que trueco alegre y ufano,
A mi suerte agradecido,
El hermano que he perdido
Por el amigo que gano.

Esta escena es de una belleza incomparable. El Marqués suplica al Rey que indulte á Don Fernando de la pena merecida por su delito, y promete también á Don Diego, hermano de Doña Flor, renunciar por completo á la mano de su hermana, cuya reputación ha sufrido algo á causa de la aventura nocturna ocurrida junto á su ventana. Doña Flor, muy afligida por la retirada repentina del Marqués, encarga á una de sus amigas, llamada Doña Ana, que le disuada de su propósito por cualquier medio, y que le consagre de nuevo su

amor. La última, con éste objeto, tiene una conferencia con Don Fadrique, que es escuchada por Don Diego, amante de Doña Ana; pero por mala explicación ó por mala inteligencia, deduce de ella que se propone atraer por su cuenta al Marqués. Don Diego resuelve entonces, para vengarse de la infiel, entrar disfrazado en su casa, como si fuese el mismo Marqués, y ejecutar su propósito. Don Fadrique, mientras tanto, ha recibido del Rey la comisión de encarcelar á un Don Pedro de Luna, reo de cierta falta punible; pero, como es amigo suyo, intenta librarlo concediéndole una plaza de general, cuya provisión era muy urgente. Don Pedro, que ignora la causa de este nombramiento, cree que Don Fadrique desea tan sólo alejarse del Rey, y resuelve también vengarse acusándolo de haber dado muerte á su hermano, impulsado por los celos. Doña Ana, vestida de luto, se presenta al Rey y le pide justicia contra el fautor de su deshonra. El Marqués es encerrado en la cárcel y condenado á muerte; pero apenas lo sabe Fernando, oculto hasta entonces, se presenta y confiesa que él es el matador; Don Diego acorre también para declarar que es el causante de la honra de Doña Ana; y por último, Don Pe-, conocedor ya de los motivos que impulon al Marqués á obrar como lo hizo, se

empeña en entrar en la cárcel en lugar del inocente acusado. Suscítase entonces una contienda heróica entre los cuatro caballeros: cada uno de ellos quiere salvar á los demás y sufrir la pena. El Rey, que asiste á este altercado sin ser visto, siente tal emoción ante la nobleza de sentimientos de los cuatro caballeros, que á todos concede su gracia y los llama el mejor ornamento de su reino. Doña Ana da su mano á Don Diego, y Doña Flor al Marqués.

El efecto de esta comedia debió ser extraordinario al representarse, porque no sólo interesa y conmueve el corazón, sino que estimula también á las acciones magnánimas. Aunque parezca una aserción algo temeraria, diremos, no obstante, que Alarcón es, entre todos los dramáticos españoles, el que más sobresale por la pureza y energía de los afectos. Cuanto dice arranca inmediatamente de la sensibilidad más profunda, y de aquí que mueva también inmediatamente la nuestra; su elocuencia es siempre inagotable, y nos arrastra con ella, porque su lenguaje es el lenguaje del alma.

La crueldad por el honor (cuyo argumento proviene de un suceso, que cuenta Mariana en su libro undécimo) no es inferior á las comedias mencionadas hasta ahora, ni en la grandeza de los pensamientos, ni en la fuerza de su expresión. El argumento se basa en un hecho ex-

traordinario de la historia antigua del reino de Aragón, y es, en pocas palabras, el siguiente:

Don Nuño Aulaga, noble aragonés, que se cree gravemente ofendido por Don Bermudo, uno de los dignatarios más elevados del reino, ha intentado vanamente vengarse de su ofensor; todas las tentativas se han estrellado ante la posición que ocupa en el Estado Don Bermudo, y no le queda otro recurso, para realizar sus proyectos más adelante, que acompañar al rey Alfonso en una expedición á la Tierra Santa. El Rey muere en esta cruzada á manos de los infieles, y Don Nuño es hecho prisionero. Se supone que todos estos sucesos han ocurrido antes de comenzar la comedia. Don Nuño vuelve á su patria después de una ausencia de veinticinco años, durante la cual han gobernado á Aragón la reina Petronila y Don Bermudo, su primer ministro. Sólo rumores vagos han llegado al reino acerca de la muerte del Rey, y muchos confunden con éste á Don Nuño por su extraordinaria semejanza con el difunto Monarca. Esta particularidad le sugiere el plan de fingirse el Rey, no dudando que como á tal lo mirarán todos sus vasallos, y que de esta manera podrá asegurar el éxito de su venganza de Bermudo, tan largo tiempo tan ardientemente deseada. En efecto, en-entra en seguida el apoyo de casi todos los

grandes, y á poco se ve al frente de un ejército poderoso, con cuya ayuda ataca á la Reina, que lo declara un impostor. Doña Petronila sólo cuenta con pocos partidarios, siendo uno de ellos Don Sancho Aulaga, el hijo de Don Nuño, que, como es natural, no conoce á su padre el caudillo del bando contrario. Pero antes de darse la batalla decisiva, en la cual han de pelear el padre contra el hijo, Don Nuño atrae á Sancho á una conferencia, se descubre y le conjura á que abandone la defensa de la Reina; pero él permanece fiel á su deber, y, cuando intenta dar la señal del ataque, su ejército se pronuncia en favor de Don Nuño, obligándolo por necesidad á no hacer armas contra su padre. Doña Petronila se ve privada de todo auxilio; Don Nuño ocupa el trono, y todos lo reconocen por Rey. Llega entonces el momento suspirado de vengarse de Don Bermudo. Lo atrae á una entrevista secreta; le revela quién es y el fin que se ha propuesto desde un principio, y quiere obligarlo á combatir con él á muerte, cuando muchos caballeros, que ocultos lo habían escuchado, se presentan de improviso é impiden la ejecución de sus proyectos. Conocido ya y abandonado de todos sus amigos, es condenado el falso Rey á muerte vergonzosa; pero como el objeto de su conducta no ha sido otro

que el deseo de recobrar su honor, se propone entonces ejecutar una resolución heróica para librarse del oprobio que ha de recaer en su nombre. Pide, pues, como última gracia que se le permita ver á su hijo, y le ruega entonces encarecidamente que le dé muerte, porque si sucumbe á manos de un hombre esforzado se borrará la vergüenza de su suplicio. Don Sancho, después de matar á su padre, ha de vengarse en seguida de Don Bermudo y sostener en lid solemne contra todos, que el impostor que se presentó al principio como Rey, y que después se creyó ser Nuño Aulaga, no era su verdadero padre, porque éste había muerto en Palestina largo tiempo antes. Don Sancho ejecuta esta orden al cabo, siendo vanas sus objeciones y su obstinada oposición á los deseos de su padre, y lo mata, y consigue de la Reina la licencia de pelear solemnemente con Don Bermudo, y después con todos los demás que nieguen la verdad de su dicho, averiguándose al fin que el mismo no es hijo de Don Nuño, sino de Don Bermudo; que no ha existido en realidad la ofensa que se suponía haber hecho éste á Don Nuño, finalizando así el drama, y desatándose su nudo satisfactoria y tranquilamente, después de haber movido tan-os afectos de los espectadores.

Nunca mucho costó poco (conocida también

bajo el título de *Los pechos privilegiados*), fundada, según asegura el poeta, en un suceso verdadero, contiene escenas muy interesantes; pero carece de esa viva pintura de pasiones que se observa en otras de Alarcón, y en las cuales es tan maestro. En *Don Domingo de Don Blas* se describe con mucha belleza la transformación repentina de un alma, sumida en el egoísmo, en noble y en magnánima. *La Manganilla de Melilla* ofrece cuadros y situaciones de mucho interés, propios sólo de poetas de imaginación muy creadora, aunque se echen de menos en el plan la razón y la sensatez, que tanto brillan en otras obras de este mismo poeta. En *La prueba de las promesas* se desenvuelve muy hábilmente, bajo forma dramática, el conocido cuento del diácono de Badajoz.

En las comedias de *El Antecristo* y *Quien mal anda mal acaba*, predomina un genio sombrío y fantástico, poco común en España. La primera es una representación dramática extraña de la visión del Apocalipsis; la segunda, en su argumento, es semejante á la tradición de Fausto, conocida probablemente en España poco antes de su composición. Un mancebo, llamado Román Ramírez, extraviado por su amor, sin esperanzas, á una beldad, prometida á otro, vende al diablo su alma por alcanzar con su ayuda el cumplimiento de sus deseos.

Y, en efecto, con el auxilio del espíritu de las tinieblas, consigue anular los anteriores esponsales; pero al darle su amada la mano junto al altar, se presentan dos familiares de la Inquisición, y lo condenan por su alianza con el demonio.

En *El dueño de las estrellas* y *La amistad castigada*, recurre Alarcón, en sus invenciones, á la antigüedad griega. No es fácil descubrir la razón que hubo de moverle, porque ambas comedias se fundan por completo, con arreglo á las ideas de los españoles de aquella época, en el conflicto suscitado entre el honor y los deberes de súbdito.

Las comedias auténticas de Alarcón se distinguen de la mayor parte de las demás españolas por lo animado é individual de sus caracteres.

La más célebre, entre todas éstas, es *La verdad sospechosa*, modelo del *Menteur*, de Corneille, aunque ésta sólo ha conservado muy poco del original. Un joven de prendas poco comunes, aunque deslustradas por su propensión á la mentira, ve, recién llegado á Madrid, dos bellas damas, enamorándose de una. Habla con ella y pretexta, ya por seguir su natural pro-
sión, ya por realzar su mérito á sus ojos,
es un americano residente en Madrid hace
año, y que desde esta fecha está enamora-

do de ella, sin haber encontrado ocasión de declarárselo. Poco después encuentra un amigo, enamorado también de la misma dama, y celoso de ella por haber oído que otro amante le ha dado una fiesta á orillas del Manzanares la noche anterior; el embustero, que ignora la pasión de su amigo, le dice, para darse importancia, que él ha sido el autor de aquella fiesta. Habla luego con su padre, que le propone un enlace con una dama de belleza y amabilidad tan extraordinaria, que ninguna otra puede comparársele. Esta es la misma de quien está apasionado el mancebo; pero no conociendo su verdadero nombre ý para oponerse al casamiento propuesto por su padre, finge que se ha casado ya en Salamanca, y lo obliga, por tanto, á anular el trato ya hecho. De estas tres complicaciones, y de otras que nacen de su argumento, combinadas con el mayor ingenio, teje Alarcón su fábula, desenlazándose de suerte que el embustero pelea con su amigo, se convierte en objeto de las burlas de todos, pierde la mano de su amada y se casa con otra que no es de su agrado.

Es probable que la tendencia tan moral de esta comedia ha sido el motivo, que ha llevado á muchos críticos á considerarla como la mejor de todo el teatro español. Nuestro juicio acerca de su mérito es muy diverso. Lope,

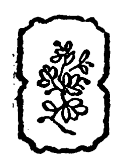
Tirso, Moreto, Rojas y hasta el mismo Alarcón, han escrito otras obras de más ingenio en la invención, y de mucha más vis cómica, y de mayor gracia y elegancia. No es esto negar que *La verdad sospechosa* sea una comedia de primer orden y de las muy raras, á cuya tendencia moral directa no perjudica en lo más mínimo la poesía. Sus bellezas resaltan todavía más cuando se comparan con la imitación seca y descolorida de Corneille, en la cual se echan de menos ó aparecen desfigurados todos los rasgos de ingenio y gracia del original, transformándose en drama moral insoportable un cuadro lleno de vida y de talento en todos sus personajes (1).

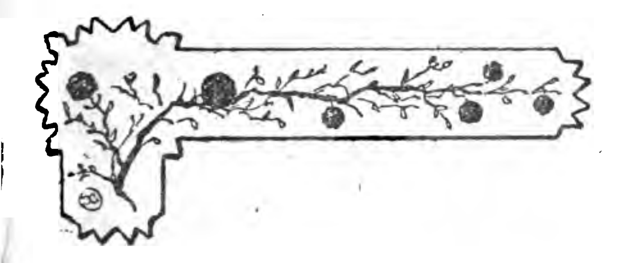
Otra comedia, superior en nuestro concepto á la mencionada, y notabilísima en todas sus partes, es *El examen de maridos*. La idea de

(1) Corneille dice de su *Menteur:* «Esta pieza es en parte imitación, y en parte traduccion de otra española. Paréceme su asunto tan ingenioso y tan bien desenvuelto, que me ha hecho decir con frecuencia que daría de buen grado dos de mis mejores composiciones dramáticas porque esa invención hubiera sido mía. La comedia española es atribuída al famoso Lope de Vega; pero hace poco llegó á mis manos un tomo de D. Juan Ruiz de Alarcón, afirmando haberla él escrito y quejándose de los libreros por imprimirla bajo otro nombre. Sea quien :su autor, es lo cierto que su mérito es grande y que ɔnozco nada en esa lengua que más placer me haya ɔrcionado.»

presentar una dama joven que, en obediencia á lo dispuesto en el testamento de su padre, hace un examen formal de la honradez y sentimientos de sus pretendientes, alcanzando el triunfo el más digno, es original en sumo grado, y da margen á las situaciones dramáticas más interesantes; la combinación de su plan demuestra, además, el extraordinario ingenio y la superioridad de su autor, así como los caracteres sobresalen por su vida, por su variedad y por su fuerza.

El semejante á sí mismo, *Quién engaña más á quién* y *Los empeños de un engaño*, han de clasificarse entre las comedias de intriga propiamente dichas; pero así éstas como las demás de nuestro eminente poeta, por su invención ingeniosa y original, por el hábil desarrollo de la acción y por la elegancia de la exposición, han de considerarse como las más perfectas del teatro español, siendo de deplorar que sólo existan ediciones antiguas y raras de ellas, conocidas sólo de escasos aficionados.





CAPITULO XXIX.

Felipe Godínez.—Luis de Belmonte.—Rodrigo de Herrera.—Otros dramáticos de este tiempo.

No hay dato alguno acerca de la vida de Felipe Godínez, y el único que conservamos, y que nos sirve para determinar la época en que escribió para el teatro, es la mención que de él se hace en *El viaje al Parnaso* (1).

Sus comedias no se distinguen por rasgos grandes y originales: son, en general, de invención interesante, y en su exposición revela también ingenio poco común. En la comedia titulada *Aun de noche alumbra el sol*, se repite un tema muy popular en la escena española, á saber: el del conflicto que surge entre un

(1) Este, que tiene, como mes de mayo,
Florido ingenio, y que comienza ahora
Á hacer de sus comedias nuevo ensayo,
Godínez es.

(Cervantes, *Viaje al Parnaso.*)

Príncipe y un particular, que enamoran ambos á la misma dama, siendo muy de alabar en este poeta que el argumento de su drama, manejado tantas veces por otros escritores, gana considerablemente en mérito y belleza.

El lugar de la escena es en la corte del rey de Navarra. Don Juan de Zúñiga tiene relaciones amorosas con Doña Sol, emparentada con la familia real, y es pretendida al mismo tiempo por Don Carlos, Príncipe heredero de la Corona. Una noche se encuentran los dos rivales en la puerta de la casa de Doña Sol; suscítase entre ellos un altercado, y el Príncipe, usando de su autoridad soberana, le manda renunciar á su amor. Pero Don Juan, para asegurar por completo la posesión de su amada, forma el proyecto de casarse con ella en secreto. El Príncipe, que continúa tratando á la dama, aunque ignora todavía si se ha celebrado ó no el casamiento, lleno de ira al saber que no se han cumplido sus órdenes, encarga á Don Jaime, amigo de Don Juan, que lo mate. Don Jaime, mientras finge obedecer las órdenes del Príncipe, advierte á su amigo el peligro que le amenaza, obligándole á huir para salvarse, y prometiéndole que, durante su ausencia, él será el protector de Doña Sol. Don Juan accede á las súplicas unidas de su amigo y de su esposa, cuyo tierno afecto describe el poe-

ta de un modo muy agradable, y se encamina á una aldea próxima, en donde se mantiene oculto. Doña Constanza, mientras tanto, otra dama enamorada de Don Juan, cuya suerte le sigue interesando, forma el proyecto de explotar la cólera del Príncipe, escribiéndole billetes amorosos y dándole citas nocturnas bajo el nombre de Doña Sol. El Príncipe, por equivocación, llega una noche al aposento de la verdadera Doña Sol, la cual lo rechaza enérgicamente, como exigía su deber; pero esta conversación llega á oídos de Don Juan, que había venido á hacer una visita secreta á su esposa, y como desconoce el conjunto de circunstancias, causa de esta entrevista, tiene por infiel á su esposa, á la cual acusan las apariencias. Preséntase luego movido de rabiosos celos; prorrumpe en dicterios contra Doña Sol, y es encerrado en la cárcel por orden del Príncipe. El Rey, que, mientras tanto, ha prometido la mano de su hijo á la Princesa heredera de la Corona de Aragón, se muestra muy descontento de la pasión que lo extravía y distrae, por cuyo motivo pone en libertad á Don Juan, y le manda que dé muerte á Doña Sol. Don Juan, excitado por los celos, y en la inteligencia de que su honor ha sido manchado, sin pensar más en su venganza, se dispone á ejecutar las órdenes del Rey, penetra de noche en la casa

de Doña Sol, no da crédito á sus protestas de inocencia, y se prepara á herir su pecho, cuando oye cerca de la casa un coloquio amoroso, conociendo la voz del Príncipe, que habla con otra dama, que no es su esposa Doña Sol. Desengañado entonces de su error, y convencido de la fidelidad de su mujer, se precipita al punto en sus brazos; en este momento aparece el Rey con servidores, que traen antorchas, y en vez de encontrar el cadáver que esperaba, encuentra á los dos esposos estrechamente abrazados, y también al Príncipe su hijo en brazos de Doña Constanza. Don Juan declara que se ha casado en secreto con Doña Sol, y el Príncipe conoce, averiguado su engaño, que tan largo tiempo le ha dominado, lo insensato y fantástico de su amor, manifestándose, en su consecuencia, dispuesto á ofrecer su mano á la Infanta.

Entre todas las comedias de Godínez que han llegado á nuestra noticia, nos pareçe ésta la mejor. El drama heróico *Cautelas son amistades*, es defectuoso por el argumento alambicado que constituye su acción; los disfraces, las equivocaciones y las asechanzas y tretas de unos personajes con otros se acumulan de tal modo, que es ímprobo trabajo seguir el hilo de la intriga en este enredo obscuro. El drama religioso, titulado *La Virgen de Guada-*

lupe, contiene, á la verdad, algunos rasgos bellos y poéticos, pero desaparecen ante las innumerables faltas de regularidad y de buen gusto que lo llenan. De todas maneras, no es tan grande la importancia de este autor que exija el análisis crítico de otras comedias suyas, como *Los trabajos de Job*, *Celos son bien y ventura*, *Acertar de tres la una*, *Adquirir para reinar*, *Amar y Mardoqueo*, ni tampoco de sus autos, como, por ejemplo, el titulado *El segundo Isaac*.

Carecemos también de datos biográficos acerca de Luis de Belmonte (1), sabiéndose únicamente que floreció en tiempo de Lope de Vega. Sus comedias son poco más que medianas, y no brillan por su originalidad. En *El príncipe villano* observamos una fábula novelesca, ya común y conocida, por lo menos, en cuanto al modo de presentarla en el teatro,

(1) *Ludovicus de Belmonte, comœdiarum poeta, vel eo tempore audiebatur in theatris, quo, sub Lupo de Vega et aliis, Hispana comœdia alias omnium gentium omnisque aetatis probocabat: idem cum eo qui inscripsit.*
Hazañas de Don García Hurtado de Mendoza, 1622, 4.º —D. Nicolás Antonio, *Bibliotheca Nova*.
Luis de Belmonte, poeta, escritor de comedias, era oído también en los teatros en la misma época en que la comedia española, con las obras de Lope de Vega y otros, aventajaba á las de todas las demás naciones de os los tiempos; es el mismo que escribió las *Hazañas Don García Hurtado de Mendoza*, 1622.

muy vulgar en España, no siendo preciso atormentar mucho la imaginación para imprimirle algunas modificaciones y llevarla á la escena. Un Príncipe de Dinamarca, que con nombre supuesto se dirige á la corte del Rey de Polonia para enamorar á su hija; la pasión de esta Princesa por un mancebo particular, que penetra en palacio disfrazado de caballero y mata á cierto Príncipe en un torneo, persiguiéndole el Rey por esta causa, y ocultándole la Princesa en su gabinete; encuentros nocturnos y desafíos; por último, el descubrimiento de que el presunto galán labrador es también un Príncipe, son los elementos manejados para el teatro, con molesta repetición por los autores anteriores, y que por lo mismo no ofrecen aliciente ni interés alguno, tan conocidos y tan gastados.

La renegada de Valladolid es una amalgama extraña de intrigas profanas amorosas y de tendencias místicas. Doña Isabel, joven dama de Valladolid, ha hecho voto de ser monja, y está á punto de entrar en el convento, cuando se enamora de repente de un caballero que sirve bajo las banderas de Carlos V, y se perjura de manera, que quebranta locamente sus votos y se escapa con su amante. Los dos, después de diversas aventuras, son cautivados por los moros de África. Pero el amor de Isa-

bel á su acompañante se ha transformado poco á poco en verdadero odio; lo abandona, por tanto, y accede á los ruegos del Rey de los moros, que la pretende, llegando á ser la sultana favorita y á renegar de la fe cristiana. El destino hace entonces que el hermano de Isabel sea también cautivo en África, pero éste es un modelo de virtud y de piedad, como la hermana de lo contrario; primero sufre todos los males de la esclavitud con incansable paciencia, y persevera con tal constancia en su fe, que está dispuesto á sufrir por ella el martirio. La hermana lo atormenta con todo linaje de males, pero él logra al cabo convertir á la apóstata, que vuelve arrepentida al gremio de la Iglesia, y que utiliza su elevada posición social para libertar á todos los cautivos cristianos.

En algunas ediciones antiguas aparece la célebre comedia, titulada *El diablo predicador*, como obra de Belmonte, aunque otras lo atribuyan á Antonio Coello, y algunas se limiten á llamar á su autor *un ingenio de esta corte* (1).

(1) *El diablo predicador*, en dos manuscritos de la biblioteca del duque de Osuna, se atribuye á Francisco de Villegas; particularidad que, no siendo autógrafos estos manuscritos, nada prueba contra la opinión común que fuera su autor Belmonte. Por lo demás, el argunto de esta comedia famosa (probablemente antes), desenvuelto por Lope de Vega en su *Fray diablo*. En

Por lo que hace á su estilo, se asemeja, sin duda, al de las demás obras de Belmonte, y si es suya, en efecto, es seguramente la mejor. El diablo Lucifer ha conseguido con sus artificios exasperar sobremanera á los habitantes de Luca contra los frailes franciscos; nadie les da limosnas, se ven en la mayor necesidad, casi á punto de morir de hambre, y por último, les ordenan los magistrados de la ciudad que abandonen su convento y que se repartan por el mundo como puedan. Pero cuando el demonio triunfa de este modo de los pobres frailes, baja del cielo el Niño Jesús y lo condena, para castigar su maldad, á transformarse á su vez en fraile francisco, y á predicar en público y recoger limosnas, hasta que se edifique otro

la biblioteca del duque de Osuna se encuentran manuscritas de Belmonte las comedias:

El sastre del Campillo, autógrafa, con la firma de Luis de Belmonte Bermúdez: *1.° de augusto 1624*. (Las impresiones antiguas la atribuyen á Lope.)

El satisfecho, autógrafa, con firma, fecha en Sevilla, el 5 de julio de 1634.

El conde de Fuentes.

El hortelano de Tordesillas.

A un tiempo rey y vasallo, autógrafa, con firma y licencia de 1642.

D. Agustín Durán poseía una comedia manuscrita de Belmonte, titulada *El acierto en el engaño y robador de su honra*, fecha en diciembre de 1641. De la licencia que la acompaña, resulta que se prohibió al principio por indecente, y que se alzó después esa prohibición.

convento mayor para la misma orden, por la piedad que despierte en los habitantes de Luca, y con los dones y riquezas que se granjee. Lucifer se desespera al verse forzado á trabajar contra sí mismo, si ha de obedecer este mandato, pero no le es posible evitar su cumplimiento; se viste el hábito franciscano y se presenta de repente en medio de los frailes en el instante en que se disponían á abandonar su convento:

LUZBEL.

Deo gratias,
Hermanos... (Ap. ¡Fiero castigo!)

GUARDIÁN.

¡Válgame Dios! ¿Quién es, padre?
Que de verle aquí me admiro.

FRAY ANTOLÍN.

¿Por dónde ha entrado este fraile?

FRAY NICOLÁS.

Por la puerta no ha podido,
Que yo la cerré.

LUZBEL.

No hay puerta
Cerrada al poder divino.
Él es quien (sin que pudiera
Excusarme) me ha traído
Desde tan ignoto clima,
Que el puesto donde yo asisto

En mi vocación constante,
El sol, general registro,
Ó le perdonó por pobre
Ó dejó por escondido.

GUARDIÁN.

Dígame, ¿qué nombre tiene?

LUZBEL.

Mi nombre es, y mi apellido,
Fray Obediente Forzado;
De antes Querub...

FRAY ANTOLÍN.

Vizcaino
Debe ser el tal fraile.

GUARDIÁN.

Parece varón divino.

FRAY ANTOLÍN.

Bien su palidez lo muestra.

LUZBEL.

Pues jamás tan encendido
Tuve el espíritu.

GUARDIÁN.

Padre,
Díganos, pues, á qué vino;
Que nos tienen recelosos
Sus palabras y el prodigio
De entrar cerradas las puertas.
Algún engaño imagino

De nuestro común contrario;
¡Temblando estoy!

FRAY ANTOLÍN.

Yo apercibo
Hisopo y agua bendita,
Por si acaso es el maligno.

LUZBEL.

No teman y estenme atentos.
Orden traigo de Dios mismo
Á boca de reprenderles
La poca fe que han tenido.
Los que siguen la bandera
Del gran alférez de Cristo,
¿La plaza que les entrega
Desamparan fugitivos?
No há dos días naturales
Que puso el contrario el sitio:
¿Cómo desmaya tan presto
De vuestra esperanza el brío?
Los que debieran ser rocas
De corazones impíos
Á los embates, ¿qué oponen,
Siendo culpa lo indeciso,
Á riesgos amenazados
Temores ejecutivos?
Sabiendo que á nuestro padre
Prometió Dios que á sus hijos
No faltaría el sustento,
¿Incurren en un delito
Tan grande como el pensar

Que pueda lo que Dios dijo
Faltar? (Ap. ¡Que yo tal pronuncie!)
rean (Ap. ¡Volcanes respiro!)
Que cuando de todo el orbe
Cerraron, á un tiempo mismo,
Los vivientes racionales
Á la piedad los oídos,
Los ángeles les trajeron
El sustento prometido
De su Criador, ó el demonio
Porque fuese más prodigio.

FRAY ANTOLÍN.

Con el fervor echa llama
Por los ojos.

GUARDIÁN.

Padre mío,
Bien se ve que es enviado
De Dios..............

Lucifer comienza entonces á desempeñar su comisión, y pronto toman el aspecto más favorable los negocios de los franciscanos. Las limosnas llueven de todas partes, y al poco tiempo reunen la suma necesaria para edificar con tan piadosos dones un convento nuevo mayor. El pretendido monje muestra una actividad sobrehumana: predica en todas las calles, y al parecer en muchas á la vez; ayuda á la construcción del convento, pero es tan singu-

lar en todas sus acciones, que los pobres hermanos no saben cómo explicarlo, y sólo el Padre Guardián, por revelación divina, conoce con certeza su diabólico carácter.

FRAY PEDRO.

Él es varón prodigioso,
Padre Guardián: sus portentos
El sér humano desmienten.

GUARDIÁN.

De muchos santos leemos,
Padre, portentos tan grandes,
Y eran humanos.

FRAY NICOLÁS.

Es cierto,
Y que podía Dios en éste
Obrar lo que en aquéllos,
Y más, si fuere servido.

FRAY PEDRO.

Claro está; pero no es eso
Lo que nos tiene confusos,
Sino ignorar en qué reino
Ó en qué provincia este santo
Tomó el hábito; porque esto
Ni él ha querido decirlo,
Ni hemos podido saberlo;
Con que juzgo que no es fraile.

GUARDIÁN *(aparte)*.

Ni aun quisiera parecerlo.

FRAY NICOLÁS.

Yo he pensado que es Elías,
Porque manda con imperio
Notable y con aspereza.

GUARDIÁN *(aparte)*.

No asistía en tan ameno
País.

FRAY PEDRO.

Yo creo que es ángel.

GUARDIÁN *(aparte)*.

Puede ser; pero no bueno.

FRAY PEDRO.

Porque sufrir cada día
Un trabajo tan inmenso
Como andar la ciudad toda
Y asistir en el convento,
Que labra con tanta priesa
Trabajando y disponiendo,
Y hallarse presente en casa
Cuando importa, siendo cuerpo
Humano, fuera imposible,
Sin que tal vez por lo menos
El cansancio le rindiera.

GUARDIÁN.

Sólo asegurarle puedo,

Padre, que Dios lo ha enviado;
No examinen sus misterios.
A Fray Forzado obedezcan
En todo, pues cuanto ha hecho
Y cuanto ha mandado es justo;
Que yo también lo obedezco,
Y soy su guardián.

(Sale Fray Antolín.)

FRAY ANTOLÍN.

No hay parte
Segura de este hechicero;
Dos gazapos me ha sacado
Que escondí en un agujero,
Con una vara de hondo;
Por mi mal vino al convento;
Él ha dado en perseguirme.

GUARDIÁN.

Fray Antolín, pues ¿tan presto
Se vuelve á casa?

FRAY ANTOLÍN.

Sí, padre;
Que dos veces el jumento
Y yo venimos cargados,
Y es fuerza volverme luego,
Que quedan muchas limosna
Por traer.

GUARDIÁN.

Gracias al cielo;
¿Dónde queda Fray Forzado?

FRAY ANTOLÍN.

No sé; que sólo le veo
Cuando él quiere que le vea.
En la obra del convento
Que labra está todo el día;
Pero no deja por eso
De entrar en más de mil casas.
Él camina más que el viento,
Y trabaja por cien hombres;
En la fábrica, un madero
No le pudieron subir
Veinte hombres; llegó á este tiempo,
Y asiéndole por el cabo,
Á no agacharse tan presto
Los que arriba le esperaban,
Los birla y vienen al suelo.

GUARDIÁN.

Esa bien se ve que es fuerza
Sobrenatural.

FRAY ANTOLÍN.

Á tiempos
Está que parece un ángel,
Y otras veces en el cielo
Pone los ojos, y brama
Como un toro, y yo sospecho
Que, aunque él disimula, tiene
Muchos males encubiertos,
Y sin duda que son llagas;
Que huele muy mal el siervo
De Dios.....................

Lo expuesto da sólo una idea general del argumento de esta comedia; pero es imposible comprender en un extracto de ella las numerosas y divertidas escenas, que desenvuelve el poeta con gracia, y ateniéndose al principio fundamental que le sirve de base. La descripción que se hace de la conducta del demonio, por una parte, predicando el amor de Dios y haciendo milagros para terminar cuanto antes la misión fatal que se le ha ordenado; las frases obscuras é incomprensibles, con que expresa su repugnancia á llenarla, y el éxito extraordinario de sus obras, contrarias á su propio interés; los medios de que se vale para mitigar algún tanto su dolor, atormentando á los demás monjes, y asustándolos con sus apariciones repentinas cuando creen que está más lejos de ellos; y por último, su regreso á los infiernos después de ejecutar en todo los mandatos divinos, todo esto, repetimos, es de una gracia y de un ingenio incomparable.

Merece consignarse, á propósito de este *Diablo predicador*, la singular circunstancia de que, mientras durante el siglo XVII se representó con frecuencia y con general aplauso, y sin la más leve oposición por parte de los piadosos espectadores, fué prohibida á ...es del siglo siguiente, y no há mucho, en el ...nado de Fernando VII, como ofensiva á la

religión. ¡Tanto habían variado los tiempos!

Luis de Belmonte, que probablemente sobrevivió muchos años á Lope de Vega, escribió también diversas comedias, asociado á otros poetas más jóvenes, como, por ejemplo, *El mejor amigo el muerto*, con Francisco de Rojas y Calderón. Esta comedia, en la cual se distinguen los diversos trabajos de los tres poetas, y en el acto tercero especialmente la mano de Calderón, está, á la verdad, escrita algo á la ligera, y tiende con exceso á producir efecto teatral, aunque aparezcan en ella situaciones dramáticas notables. Don Juan de Castro, heredero de la Corona de Galicia, después de sufrir un naufragio, se ve solo y abandonado de sus compañeros en la costa de Inglaterra, en donde encuentra, á poco de arribar, á un caballero llamado Lidoro, próximo á espirar, que le suplica lleve á efecto su último deseo, sin cuya realización no puede morir tranquilo. D. Juan, con la mayor generosidad y abnegación, accede al ruego del moribundo, de ejecución nada fácil, que espira entonces en paz, prometiéndole presentarse ante el trono del Señor para dar fe de la nobleza de ánimo de su bienhechor. En Lóndres, á donde se dirige D. Juan entonces, hay grande excitación en el pueblo, porque la reina Clarinda, obligada á casarse con Roberto, Prín-

cipe de Irlanda, con arreglo á la voluntad de su padre, se opone á este casamiento; se han formado dos partidos contrarios, uno de los cuales se propone elevar al trono al Príncipe, y defender el otro la libertad de la Reina, peleando ambos entre sí en calles y plazas. Don Juan, que nada sabe de esto, cae, á poco de llegar, en manos de los partidarios de Roberto, y es hecho prisionero por los defensores de Clarinda y condenado á muerte. Ya el prisionero se prepara para el suplicio, cuando oye un coro de ángeles que le anima, y poco después se presenta el difunto Lidoro, que le abre las puertas de la cárcel, y le anuncia que Dios le ha concedido la gracia de revestir de nuevo forma humana para proteger á su bienhechor y salvarlo del peligro. Don Juan, entonces, se ve libre por la intervención sobrenatural de Lidoro, y se publica por las calles de Londres que el Príncipe heredero de la corona de Galicia se juzga sólo digno de dar su mano á Clorinda, y que así lo sostendrá contra todos en solemne desafío. Con ayuda de su milagroso protector, logra asistir de incógnito á una fiesta brillante de la corte y atraerse en ella el favor de la Reina; pero Roberto, á su vez, proyecta asesinarlo para librarse de este rival, y amenazado de muerte escapa también ahora ,r la intervención de Lidoro, que toma la for-

ma de Don Juan y recibe en su pecho el hierro asesino.

El Príncipe de Irlanda cree muerto á su adversario, pero éste, declarada la guerra entre la Reina y su porfiado pretendiente, es nombrado General de las tropas de la primera. La victoria se decide en favor de Irlanda; el ejército de Clarinda se disuelve, y ella cae en manos de Roberto; Don Juan yace herido mortalmente en el campo de batalla entre innumerables víctimas; oye entonces de nuevo el coro celestial que lo consoló antes en la cárcel, y se siente con nuevo vigor y nueva vida; Lidoro se presenta de nuevo armado de todas piezas, con una bandera en la mano, al frente de un ejército, con el cual derrota por completo al triunfante vencedor. En la escena final, Clarinda, obligada por la necesidad, se dispone á ofrecer su mano á Roberto, cuando las puertas se abren de repente, entra Lidoro con una antorcha en la mano, anuncia su derrota al orgulloso Príncipe de Irlanda y lleva á Don Juan á los brazos de Clarinda.

Debemos mencionar ahora algunos poetas dramáticos, que ocupan un lugar inferior entre los españoles consagrados al teatro, y en los cuales no hemos de detenernos sino lo suficiente para dar una idea completa de esta materia.

Rodrigo de Herrera (1) fué nombrado ya por Cervantes, en su *Viaje al Parnaso*, y alabado irónicamente, comparándolo con Homero. Era natural de Portugal, caballero de la orden de Santiago, y murió en el año de 1641. Sus comedias, que sólo pueden calificarse de algo más que medianas, tienen en su mayor parte una tendencia religiosa pronunciada, como, por ejemplo, las tituladas: *El primer templo en España*, *El segundo obispo de Avila*, *La fe no há menester armas* (sobre el ataque frustrado de los ingleses á Cádiz el año de 1597). El argumento de la *Del cielo viene el buen Rey* es bastante extraño. El rey Federico de Sicilia ha hecho desdichado á todo su reino con su tiranía y su olvido de los preceptos divinos, irritando á sus súbditos de tal modo, que es inminente una sublevación popular. Baja entonces del cielo el arcángel San Miguel para refrenarlos, y al mismo tiempo para enmendar las faltas cometidas por el Monarca. Vístese el traje real mientras el soberano se baña, y toma su cuerpo y sus facciones desfigurando la fisonomía del Rey, vistiéndolo de campesino. El arcángel gobierna entonces, siendo mirado como el verdadero soberano, y lo hace con tanta jus-

(1) *Hijos ilustres de Madrid*, por Baena.—Lope, *Laurel de Apolo.*

ticia y con tanta sabiduría, que se atribuye á milagro tan radical mudanza; las pretensiones del Rey al trono, estando tan desfigurado, sirven sólo de objeto de burlas; pero su enseñanza en la escuela de la humillación y de la desdicha es tan completa, que, después de las pruebas á que lo sujeta su divino representante, lo declara digno de ocupar de nuevo el trono. El maestro Alonso Alfaro (1), presbítero de Madrid (muerto en 1643), escribió un número considerable de comedias, entre las cuales, aunque en general de escaso mérito, son las más célebres, las siguientes: *Aristómenes Mesenio*, *El hombre de Portugal*, *La Virgen de la Salceda* y *La Virgen de la Soledad*.

Diego Muxet de Solís publicó en Bruselas en el año de 1624 un tomo de comedias, que contiene seis históricas y dramas religiosos (2). Su *Venganza de la duquesa de Amalfi* es una continuación de *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, de Lope de Vega.

(1) *Hijos ilustres de Madrid.*

(2) Comedias humanas y divinas, y rimas morales, compuestas por Diego Muxet de Solís: Bruselas, 1624. (D. Nicolás Antonio dice, equivocadamente, que el lugar de la impresión es Francfort.)

Las piezas sueltas son: *Cómo ha de ser el valiente*, *La igualdad en los sujetos*, *El cazador más dichoso*, *El generoso en España*, *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, *El ermitaño seglar*.

La obra dramática más famosa de Antonio de Huerta (de Madrid, según dice Montalbán en su *Para todos;* de Valladolid, según D. Nicolás Antonio), *Las doncellas de Madrid*, se ha perdido, según todas las apariencias. Consérvanse de él, sin embargo, la comedia religiosa que lleva el título de *Las cinco blancas de Juan de Espera en Dios*, *Los competidores y amigos*, y otras.

De los muchos dramas que escribieron [1] Pedro García Carrero, médico de Cámara de Felipe III, y Marcedo Díaz de Calle Cerrada (autor del poema *Endymion y Luna:* Madrid, 1624), sólo se conservan los títulos; no así de las de Juan Delgado [2], amigo de Lope y de Montalbán, algunas de las cuales han llegado hasta nosotros, como, por ejemplo, la comedia de espectáculo *El prodigio de Polonia*.

Jerónimo de la Fuente, médico, de quien existen muchas obras de medicina, se consagró también, al mismo tiempo que cumplía sus deberes profesionales, á cultivar con celo la poesía [3]. Insértanse comedias suyas en las grandes colecciones dramáticas españolas, como sucede, por ejemplo, con la titulada *Engañar con la verdad*, que se halla en el tercer

1) Montalbán, *Para todos.*
2) Montalbán y Lope, *Laurel de Apolo.*
3) *Hijos ilustres de Madrid.*

volumen de *Las comedias nuevas escogidas:* Madrid, 1653.

Montalbán, en su catálogo de escritores naturales de Madrid, celebra como poeta dramático á Diego de Moxica y á Andrés Tamayo. Pertenecen al último las piezas tituladas *A buen hambre no hay mal pan* y *Así me lo quiero.*

Fernando de Ludeña, capitán de infantería y caballero de la orden de Santiago (muerto en 1641), es alabado como autor de muchas comedias y autos, así como Gregorio López de Madera, nombre que aparece con frecuencia en los escritos de Lope, famoso como abogado, poeta y pintor, y caballero también del hábito de Santiago (1).

Los que mencionamos ahora, se encuentran todos en la misma relación de valor y mérito con el arte dramático.

Diego de Vera Ordóñez y Villaquirán, capitán de infantería y alguacil mayor de la Inquisición de Cataluña, fué nombrado caballero de la orden de Calatrava en el año de 1653, y es el mismo D. Diego de Vera citado por Agustín de Rojas.

Antonio de Herrera y Saavedra, muerto en 1639.

(1) *Hijos ilustres de Madrid.*

Jacinto de Herrera y Sotomayor. Este poeta dramático estuvo al servicio del cardenal Don Fernando de Austria, ý vivió en Bruselas en el año de 1640.

Felipe Bernardo del Castillo, muerto en 1632, famoso por sus autos.

Juan de la Porta Cortés, presbítero y notario apostólico.

Juan Antonio de la Peña (1).

Vicente Esquerdo, de Valencia, nacido en 1600, muerto en 1630, escribió las comedias *Marte y Venus en París* (representada en el año de 1610), *La ilustre fregona* (de la novela de Cervantes) y *La niña de amor* (2).

Jerónimo de Salas Barbadillo, nacido en 1580, muerto en 1630, autor de muchas obras en prosa y verso, y entre ellas de comedias como la titulada *El gallardo Escarramán*.

Alonso del Castillo Solórzano, escritor muy fecundo, que en el reinado de Felipe III, y en los primeros años de Felipe IV, vivió al servicio del marqués de los Vélez, virrey de Valencia, escribió, además de muchas novelas, algunas comedias, y entre ellas *La victoria de Norlingen*. Entre los poetas dramáticos espa-

(1) Todos estos nombres y noticias se han tomado e los *Hijos ilustres de Madrid*, de Baena, y del *Para to- ͻs*, de Montalbán.

(2) Fuster, *Biblioteca valenciana*.

ñoles, merece también mencion especial el célebre conde de Lemos, virrey de Nápoles. Sábese que compuso una comedia titulada *La casa confusa*, que se representó en el palacio del duque de Lerma, con asistencia de Felipe III.

La afición de escribir para el teatro fué tan general, que algunos autores que habían mostrado su talento en otros géneros literarios, quisieron ensayarse también en el de la poesía dramática. Así, por ejemplo, el conocido Don Francisco de Quevedo y Villegas, juntamente con D. Antonio de Mendoza (poeta que floreció en el reinado de Felipe IV), compuso una comedia, que se representó en una fiesta en el palacio del conde de Olivares. Desgraciadamente, según todas las probabilidades, esta comedia, titulada *Quien más miente medra más*, se ha perdido para nosotros, aunque se conserven en la colección de las obras de Quevedo una serie de entremeses suyos muy entretenidos.

D. Luis de Góngora, muchas veces mencionado antes, aunque sin vocación especial para el drama, quiso también probar sus fuerzas en este terreno, arrastrado por las corrientes de la moda; pero sus tentativas tuvieron mal éxito, y no llevando su nombre las dos comedias tituladas *Las firmezas de Isabela* y *El doctor Car-*

lino, hay motivos para dudar que hayan sido escritas por tan ingenioso poeta.

Los imitadores de Góngora no quisieron ser menos que su maestro. Así, el culterano Félix de Arteaga compuso una comedia, *Gridonia*, que revela ya en su calificativo (*invención real*) el estilo culto. Hállase inserta en las *Obras póstumas divinas y humanas*, de D. Félix de Arteaga: Madrid, 1641.

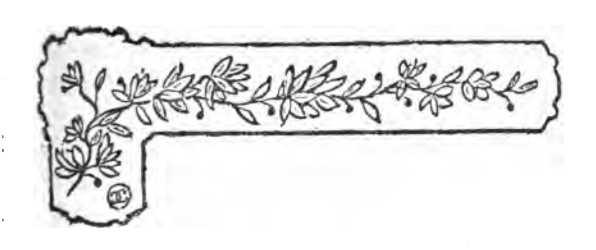
También las mujeres pagaron su tributo á la predilección con que se cultivaba la poesía dramática, contándose entre ellas á Doña Bernarda Ferreira de la Cerda, portuguesa instruída, llamada á Madrid por Felipe III para enseñar latín á las Infantas. Hay un tomo de comedias españolas (1) de esta señora, y la tragicomedia *Los jardines y campos Sabeos*, Lisboa, 1627, de Doña Feliciana Enríquez de Guzmán.

Ya en tiempo de Lope de Vega no era raro que se reuniesen varios poetas para componer una comedia; sin embargo, la mayor extensión de esta costumbre cae juntamente en la época, á que consagramos el tomo siguiente de esta historia del teatro español, por cuyo motivo reservamos para ese lugar el examen de la sig- ~:ficación de las palabras impresas en algunas

(1) D. Nicolás Antonio.

comedias, expresando que han sido escritas *por uno, por dos ó por tres ingenios de esta corte.* También trataremos entonces, por creerlo así más oportuno, de las grandes colecciones de las obras dramáticas españolas, cuya mayor parte fué dada á luz á *mediados del siglo* XVII.





CAPITULO XXX.

El italiano Fabio Franchi acerca del arte dramático en España.

Como en este libro no solamente nos ocupamos en la exposición y crítica de la poesía dramática de los españoles, sino que nos importa también conocer los juicios coetáneos emitidos acerca de esta misma poesía, insertamos con este objeto un extracto del pequeño escrito titulado *Ragguaglio al Parnasso*, impreso por el italiano Fabio Franchi en el año de 1636, en las *Essequie poetiche alla morte di Lope de Vega*. Este Franchi había vivido muchos años en España, y al parecer mostró mucho interés y mucha atención al drama español, y conviene sin duda alguna ---ocer cuál es su opinión acerca del mismo.

El día siguiente á la celebración de las .quias del incomparable Lope de Vega en

el templo de Delfos (dice este autor italiano), cierto número de poetas españoles pidió una audiencia á Apolo. Antes de concedérsela fueron llamados Homero, Séneca, el Tasso, Sannázaro y Anníbal Caro, para asistir á ella. Después entraron los poetas, unos vestidos á la usanza de su tiempo, con la capilla hasta las rodillas, el cabello largo hasta los hombros, y los cuellos de la camisa á la manera del Dante; los otros que llegaron á ver algunos rayos de la luz de nuestro siglo, con la capa corta y la gorra de paño, chaleco con mangas estrechas y su gorguera. Los recién llegados se acercaron al trono, y todos hicieron su cortesía, y después uno de ellos, de cara redonda y de nariz de sabueso, habló en nombre de sus compañeros de esta manera:

«Príncipe Sol, así os nombramos en España: yo soy Lope de Rueda, y mis compañeros Torres Naharro, Castillejo, Montemayor, Silvestre, Garci-Sánchez, Miguel de Placencia, Rodrigo Cota, Miguel Sánchez, Tárrega, Aguilar, Poyo, Ochoa, Velarde, Grajales y Claramonte (1). Ves en nosotros una cohorte de poetas dramáticos que representan al siglo de oro, y llegan hasta éste, que comienza á ser de

(1) Muchos de los mencionados, como Montemayor, Silvestre y Garci-Sánchez, se llaman sin razón poetas dramáticos.

hierro. Somos los autores más antiguos españoles de comedias, autos, pastorales, coloquios, églogas, diálogos y entremeses; pero si bien cada uno de nosotros se vanagloría de haber sido en su tiempo el único y famoso, venimos aquí, ahora, después de haber oído ayer la oración fúnebre de Marín sobre la muerte del fénix Lope de Vega, como almas pecadoras, y nos postramos arrepentidos á tus pies para pedirte dos cosas: la primera, que mandes quemar todas nuestras obras, escritas hace cuarenta años; y la segunda, que des orden de purgar con ruibarbo á las compuestas desde entonces hasta el día, para que se purifiquen en lo posible de la grosería y rusticidad de sus pasajes serios, y de la frialdad y escasa animación de los burlescos. Velarde, que es ese hombre grueso, pretende que se olvide hasta el título de sus comedias *El Cid, Doña Sol y Doña Elvira*, y la de *El conde de las manos blancas*. Miguel Sánchez desea que se introduzca en sus comedias algún personaje, que pronuncie siquiera veinte versos seguidos, porque los de sus obras dramáticas preguntan y responden con tanta prisa, que hacen pensar si el poeta no habrá sabido escribir más rgos discursos, con sus pensamientos y máxias correspondientes. Tárrega y Aguilar, amos naturales del reino de Valencia, en donde

tú, oh gran Apolo, príncipe de las Musas y de los versos, cuentas tantos vasallos, te suplican que concedas á sus comedias argumentos mejor desarrollados, y á sus quintillas más profundidad en sus tres primeros versos, no se crea que son sólo aquéllos una especie de lecho, destinado al descanso de los últimos versos. Poyo, aquel sacerdote de baja estatura que ves allí, te ruega que entregues sus comedias á un poeta coetáneo, para que las limpie de frases anticuadas y de sentencias matusalénicas, y las exorne con algunas perífrasis y modismos modernos; pero te suplica, ante todo, que no consientas en ninguna de sus comedias más de dos apariciones en las nubes, más de dos príncipes que salten en los aires, ni más de dos ó tres princesas que se precipiten desde los peñascos. Son grandes los remordimientos de su conciencia por haber sido causa, con sus invenciones, de que se mutilen y estropeen tantos pobres actores. Ochoa pide, por amor de Dios, que infundas algún ingenio á los criados de sus comedias; y Grajales, humildemente, que borres las imperfecciones de las suyas, ó, lo que es lo mismo, que no dejes ninguno de sus versos intactos. Ramón demanda que sus versos sean bañados en néctar, y Claramonte, que, á la verdad, se ha servido con celo de sus rasgos ingeniosos,

desea que se borren de sus comedias los numerosos desafíos sobre caballos verdaderos, que tanto abundan en ellas. Tal es, ¡oh Príncipe! nuestra primera súplica, y no tanto para que desaparezcan los defectos indicados, sino para que sea más bella y perfecta tu Biblioteca dramática. Ya que te has dignado iluminar con tus rayos á la noble España, y hacerla tan famosa en las letras como en las armas, concediéndole al gran Lope como modelo é ilustre guía, es nuestra segunda demanda que ordenes á los poetas dramáticos no separarse del estilo y de las reglas trazadas á la comedia por aquel hombre eminente, y que lo imiten en su ternura y afectos y en sus gracias originales, y que, además, preceptúes á los que se dan aire de inteligentes en este arte, invocando siempre las reglas, viviendo en la molesta compañía de las obras antiguas del tiempo de Noé, que consideren á la que se titula *La noche toledana*, como ejemplar y tipo dramático más verdadero y perfecto, ya que en esta pieza se ostentan, en indisoluble consorcio, el arte y la libertad, y la habilidad con la licencia. Ordena, además, ¡oh deidad poderosa! á todos los poetas españoles, que han dividido entre sí, como piadoso legado, la capa y el espíritu de su maestro Lope, que prosigan escribiendo comedias; y que Montal-

bán, tan aplaudido hasta ahora, no se deje arrastrar de la censura de cierto crítico, por haber sido demasiado complaciente con el público en su comedia *La vizcaína*, haciendo aparecer un mismo personaje bajo tres disfraces distintos; antes bien, que continúe escribiendo siempre, que siempre acertará como debe esperarse de tan inspirado poeta, y que sus obras alcanzarán la aprobación general, mientras imite á Lope su gran maestro. Y que D. Pedro Calderón siga escribiendo muchas otras comedias semejantes á la titulada *Peor está que estaba*, á *Casa con dos puertas* ó á cualquiera otra de las suyas, y que se le recomiende, en particular, que concentre ó condense más el argumento de sus piezas. Dígase á Mendoza que ningún inteligente calificará las suyas de pesadas, si desenvuelve algo más la fábula, porque su estilo, sin ser, á la verdad, el de la comedia antigua, es un estilo verdaderamente cortesano, y sería de deplorar que lo alterase, puesto que hoy en España no hay ya populacho.

»Estimúlese á Pellicer y á Godínez, que, sin renunciar á Escalígero y á Enrique Estéfano, se den trazas de conciliarlos con la dulzura y gracia del laureado Lope, que, en este caso, los escritos de su pluma agradarán á cuantos los leyeren. Adviértase á D. Juan de Jáuregui, que

El Turismundo, del Tasso, y *El Pastor Fido*, de Guarino, desean un traje español semejante al de Aminta. Solicitamos también de V. M. que despache media docena de vuestros satélites, para que busquen á D. Juan de Alarcón y le recomienden que no olvide el Parnaso por América, sino que escriba muchas comedias iguales á *La verdad sospechosa* y al *Examen de maridos*, obras ambas de un consumado maestro. Nadie honrará más al teatro que él, si se precave de poner término á la acción en el acto segundo, como á veces le sucede. A Don Antonio de Coello debe decir V. M. que excitará la emulación de todos los demás poetas siempre que escriba comedias semejantes á la de *El celoso extremeño*. Ha de recomendarse á D. Antonio de Solís y á D. Francisco de Rojas que escriban cada año doce comedias, por lo menos, porque las compuestas por ellos hasta ahora, no tienen otra falta que la de ser pocas. Han de darse las gracias á Guillén de Castro por sus muchas y bellas obras dramáticas, é inculcarle, al mismo tiempo, que destierre de ellas los desafíos, y no trate del honor como de un asunto *stricti juris*, ni que cuando sus damas caen é intentan apoyarse en los que se hallan cerca, no sean motivo constante de duelos. A Vélez (de Guevara), ha de aconsejarse le, un mes antes de representarse alguna pie-

za suya, ponga un cabezón, como el de Lope, á sus fanfarronadas; porque un poeta que ha escrito la comedia *Errar por amor, fortuna*, peca doblemente cuando comete faltas de esta especie. Sería de desear que todas las comedias de Avila agraden tanto como la otra suya, titulada *Familiar sin demonio:* sólo así podrán figurar dignamente al lado de ésta, y acertará si antes de comenzar á escribir coge en sus manos un tomo de las de Lope y le dice: ¡Ayúdame, Lope! Ha de exhortarse á Tirso seriamente que continúe siempre escribiendo, y convencerlo de que, si bien un libelo ó pasquín puede adornar una esquina, no aumenta la merecida fama de un hombre tan ilustrado, tan ingenioso y de tanto talento. Hágase entender á Amescua que el coro de los canónigos puede conciliarse bien con el de las Musas, haciéndose lo mismo con Valdivielso, así como también que de aquellas hijas de Mnemosine nunca envejecen; y si hubiese yo ahora de calificar con epítetos particulares y las merecidas alabanzas á los que no he mencionado todavía, veríame en grandes apuros para contentarlos. Por tanto, nombraré sin aditamento alguno á Bocángel, Herrera, Vatres-Huertas, Moxica, Laporta, Tapia, Tovar, Alfaro, Medrano, Díaz, López, Delgado, Belmonte, Vivanco y Prado, rogándote que les comuniques

tu inspiración y que emplees tu poder persuasivo en convencerlos; que añadan nuevas comedias á las que ya se han representado de ellos, y que, despojándose de la falsa modestia que los distingue, las presenten al público sin miedo. Y como, según parece, hay personajes elevados que se apropian las obras dramáticas de otros autores, solicitamos de ti, ¡oh rey de las bellas artes! que no lo consientas, porque los poetas que les venden sus obras, remedian sus apuros de esta manera y proporcionan á los compradores gloria injusta y prestada. Pero lo que no has de tolerar de ninguna manera, que algunos otros, también de esa misma alta esfera, menosprecien ser tenidos por poetas, cuando este talento es y será siempre su mejor prenda. Y al hablarte ahora en estos términos de los poetas dramáticos existentes, y exhortarlos de todas veras á imitar á Lope de Vega, creemos hacer un servicio importante á nuestra patria (España), borrando la barbarie que en ella reinaba antes de aparecer el gran Lope, el cual ha enriquecido al mundo con su sabiduría, con sus pensamientos ingeniosos, así serios como burlescos, y con la harmonía inimitable de su lenguaje, de tal suerte, que ningún otro podrá igualarlo, á no ser que por mandato tuyo sea iluminado sobrenaturalmente con los destellos de tu luz poderosa.»

Así habló Lope de Rueda, cuando un poeta español de mucho mérito, llamado Villayzán, se acercó al sacrosanto trono del Dios con algunos escritos suyos, y le dijo así:

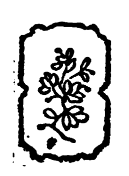
«¡Oh príncipe de Delos! Óyeme antes de publicar tus decretos: nada tengo que oponer á lo expuesto por el barbudo Lope de Rueda, sino apoyar sus demandas y añadir que, así como tú condenas los conciliábulos de hechiceros y de otros malvados, prohibas la costumbre de juntarse tres ó cuatro poetas para componer una comedia; si este uso se extiende y arraiga, engendrará monstruos y no comedias, siendo imposible que logre aplausos una obra que no haya sido pensada y escrita por un solo hombre, y que aquéllos que se consagran á este trabajo, no merezcan apellidarse menestrales más bien que poetas. Cualesquiera obra dramática, cuyos tres actos tengan estilo diverso, transforman la escena en desierto líbico, en mansión verdadera de los más deformes monstruos. A mi costa lo he aprendido, porque después de haber escrito la comedia titulada *De un agravio tres venganzas*, celebrada de mis contemporáneos y alabada por el Apolo de la tierra, por el gran Felipe IV, dejéme arrastrar de las influencias de mis competidores y asociarme con otros dos poetas para escribir otra comedia, por la cual he perdido la

fama anterior, justamente ganada. Ruégote, pues, encarecidamente, ¡oh Monarca poderoso! que castigues con el fuego estas odiosas asociaciones, madres de verdaderos monstruos, y que no nombraré por no ofender á sus autores. Hasta la que lleva el título de *Los tres blasones*, obra de tres grandes ingenios (1), no ha de exceptuarse de mi anatema, porque es un monstruo de belleza, como las otras lo son de fealdad.................................»

Así habló Villayzán, retirándose entonces los poetas. Apolo preguntó á Anníbal Caro si se le ocurría hacer alguna observación, contestando que convendría convocar á D. Fernando de Acuña y al canónigo Pacheco, los cuales, como poetas satíricos, decidirían, con su perspicaz ingenio, si la cuestión propuesta era digna de ulterior consejo. El Tasso y Lucano desvanecieron todas las dudas, decretando Apolo: «Que el dios Mercurio se encaminase á España y tomase juramento á todos los poetas mencionados, y á cuantos se propusieran escribir comedias, de imitar siempre el estilo y observar las reglas del grande, ilustre é incomparable Lope de Vega, y de censurar á todos aqué-

(1) Con arreglo á la indicación que se hace en el tomo II de las comedias de Francisco de Rojas (Madrid, 1645), Antonio Coello es el autor de la primera jornada de esta pieza, y Rojas de las dos restantes.

llos que, por emplear el *estilo culto*, se aparten del modelo trazado por tan inspirado vate; además, que se inculque á todos los fautores la necesidad de no admitir ninguna obra dramática que no provenga de poetas que hayan recibido su título de doctor en nombre de Lope, y qué la violación de esta orden sea castigada, la primera vez, con silbidos y murmullos; la segunda, con manzanas, nabos y otras menudencias, y la tercera, con piedras y mezcla.»





CAPÍTULO XXXI.

Actores famosos de la época de Lope de Vega.

Para terminar esta parte de nuestra obra, fáltanos sólo dar á conocer los actores y actrices más famosos de la época de Lope de Vega, y el influjo que ejerció el teatro español, en este mismo período, en los demás teatros de Europa.

Se comprende, desde luego, que no es posible formar un juicio general y fehaciente acerca del arte dramático de este tiempo, puesto que los escritores contemporáneos no nos dicen acerca de él nada concreto y datallado; pero hay, no obstante, sólidas razones para asegurar que ese arte alcanzó entonces también perfección notable. Por lo general, y atendiendo al curso natural de las cosas, cuando se presenta la poesía dramática en un grado su-

perior de perfección, se hallan siempre á la misma altura los medios artísticos de representarla, concurriendo además aquí la circunstancia de existir las declaraciones de muchos testigos de vista, unánimes en manifestar su admiración hacia los grandes actores españoles de la época de Lope de Vega. Entre estos testimonios, los más interesantes, sin duda, son los de aquellos escritores, contrarios en general al teatro de aquel período, y cuyas alabanzas desvanecen, por tanto, toda sospecha de parcialidad y de pasión ciega (1).

Aunque á consecuencia de la falta de datos detallados del antiguo arte escénico en España, estamos imposibilitados de dar aquí noticias auténticas acerca de este particular, pa-

(1) Cascales, *Tablas poéticas*, lib. II.—Christóbal Suárez de Figueroa, *Plaza universal de ciencias y artes* (1615), discurso 91 de los comediantes y autores de comedias: «España ha tenido y tiene prodigiosos hombres y mujeres en representación, entre otros Cisneros, Gálvez, Morales *el Divino*, Saldaña, Salcedo, Ríos, Villalva, Murillo, Segura, Rentería, Angulo, Solano, Tomás Gutiérrez, Avendaño, Villegas, Mainel: éstos ya difuntos. De los vivos, Pinedo, Sánchez, Melchor de León, Miguel Ramírez, Granados, Christóbal, Salvador, Olmedo, Cintor, Jerónimo López. De mujeres, Ana de Velasco, Mariana Páez, Mariana Vaca, Jerónima de Salcedo, difuntas. De las que hoy viven, Juana de Villalva, Mariflores, Micaela de Luján, Ana Muñoz, Josefa Vaca, Jerónima de Burgos, Polonia Pérez, María de los Angeles, María de Morales, sin otras que por brevedad no pongo.»

récenos, sin embargo, que sobre la mímica y recitación de los actores de esta época y de este pueblo, podemos hacer algunas indicaciones importantes, que no son ya simples hipótesis. Fúndanse, en parte, en el examen atento del método y manera con que se representan hoy en los teatros principales de la Península las antiguas comedias nacionales, debiendo admitirse que se perpetúa en esta materia la tradición de épocas anteriores, y, en parte, en la índole particular de la comedia española, y en la correlación que ha de existir necesariamente, al representarlas, entre la composición poética y su representación práctica.

El arte dramático, en los teatros españoles, se caracteriza por una animación peculiar, de la cual no pueden formar ni una idea aproximada los demás pueblos, reflejando fielmente, como en un espejo, la vida de los habitantes del Mediodía, cuya sangre circula en sus venas con singular viveza. El temperamento apasionado y fácilmente impresionable de los pueblos meridionales ha de hacerse notar, así en el teatro como en la vida social: todo es en ellos acción, palabra y movimiento. Una consecuencia de esto es la extrañeza que en un principio causa á los extranjeros, acostumbrados á diversa gesticulación y traza exterior; la exageración, con frecuencia excesiva, con que se

expresan las distintas emociones del alma; la movilidad extraordinaria de gestos, los rápidos contrastes en el tono y la modulación oral, el fuego y animación insólitos de los movimientos, y á menudo la transición repentina, sin las naturales gradaciones, de un afecto á otro contrario. De aquí proviene, sin duda, que los actores españoles expresen los matices más delicados del lenguaje, y que nos encanten y nos arrebaten, cuando han logrado combinar los resultados del análisis más profundo con los detalles de la inspiración más fogosa y de la pasión más violenta. Suele echarse de menos, en su manera de declamar, el arte de representar los caracteres en todos sus matices más delicados, efecto de un estudio profundo de los mismos, apareciéndosenos, en la mayoría de los casos, como inspiración feliz del momento; y de aquí que, en la impresión total que nos hacen los personajes dramáticos, se noten siempre algunos defectos, aunque este método ofrezca la ventaja de ser opuesta á la frialdad ingénita, al estudio exagerado y demasiado minucioso de esta parte de la mímica. Sin abandonarse á cavilosidades, ni á resolver difíciles problemas, sino dejándose arrastrar, sin miedo y con confianza, de la corriente de la inspiración, que evoca en ellos el influjo de los tipos poéticos; saben los artistas dramáti-

cos españoles producir grande efecto, y resolver dificultades, muchas veces insuperables, á los artistas metódicos é instruídos, y en virtud de su facilísima comprehensión y de su sensibilidad impresionable, son los intérpretes más fieles de la intención poética del autor. Añádase á esto que nunca se proponen imitar la realidad ordinaria de la vida, observando y copiando sus rasgos individuales, sino que sólo se esfuerzan en personificar las formas creadas por el poeta, harmonizando así, en su representación, de la manera más feliz, el idealismo y la naturalidad. Con el fuego de su fantasía, con la rapidez y flexibilidad de su comprehensión y fecundidad, saben expresar toda la existencia humana en sus variados aspectos, dar forma corporal, verdadera y característica á sus infinitas manifestaciones, descubrir las más recónditas sinuosidades del alma, pintar las pasiones, no solo en su explosión, sino en sus causas y naturaleza, conmover á los espectadores con la representación de los afectos más extraordinarios que pueden mover el ánimo, y comunicarles la misma fuerza de la elocuencia y de la inspiración que los llenan. Pero en lo que se distinguen principalmente los actores españoles, y pueden servir de modelo á los demás, es en la gracia, en el encanto y en la elegancia con que saben revestir

hasta las formas más ordinarias y vulgares de la vida real.

No nos choca en ellos jamás esa exacta imitación de la naturaleza, en sus manifestaciones más inmediatas y casuales, con cuyo secreto se proponen lograr fama los actores de otras naciones, cuando lo que hacen es contravenir á las reglas eternas del arte; siempre notamos en los españoles una concepción más artística, por cuanto hacen sólo resaltar los rasgos más importantes de la realidad, expresándolos en su conjunto y notándose que la verdad está siempre al lado de la belleza, sin perjudicar, no obstante, al carácter individual, condición esencialísima, y la única compatible con la poesía.

Su manera de declamar, en general, se acomoda al movimiento rápido é íntimo del argumento, sin descuidar los detalles, con mucha animación y variando de tono con frecuencia, á lo cual se debe que los personajes se muestren y desaparezcan con la mayor celeridad y haya sólo pausas muy leves. En la recitación firme, exacta y variada, se proponen los mejores actores españoles amoldarse á la índole del verso, no debiendo olvidarse que se ven obligados á aplicarse con esmero al desempeño de su papel, excitados por el buen gusto del público, y por la atención incansable con que

éste escucha cada una de las palabras que pronuncian. La acentuación falsa, la omisión de una sola sílaba que perjudique á la medida del verso, es censurada con los signos más vivos de desaprobación. Increíble parecerá á un aficionado al teatro alemán, que ignora, por lo común, si lo que oye es prosa ó verso, y, sin embargo, diariamente se observa en España que la supresión de una sola línea que interrumpa la serie de las asonancias, promueve entre los espectadores un murmullo tan general como espontáneo. Seguramente es una fortuna para los hábiles artistas presentarse ante espectadores de sentidos tan delicados; se ve así puesto en la necesidad inevitable de emplear todas sus facultades, para llegar á la perfección, y á considerar los aplausos de un público tan distinguido como el premio justo debido á su mérito. Para probar lo extendidas que se hallan en España, en todas las clases populares, la afición y la inteligencia de la poesía, téngase en cuenta que las comedias más célebres y bien escritas, que entre nosotros sólo se conocen por un público muy escogido, no sólo se representan ante gentes de la clase más baja de la sociedad española que asisten al teatro y siguen sus peripecias con el mayor interés, sino que también las leen luego con la mayor fruición, explicándose así las

ediciones baratas que se hacen de ellas, como de libros destinados al pueblo. Con arreglo al testimonio de un viajero muy instruído (1), confirmado por nuestra propia experiencia, españoles sin instrucción alguna, siguen los complicados hilos del desarrollo de un drama en los teatros, con tal atención, que les basta oirlo una sola vez para hallarse en estado de contar en seguida todo su argumento, sin omitir circunstancia alguna esencial, mientras que extranjeros instruídos, y que dominan completamente el idioma, no pueden ni comprender siquiera el conjunto de la acción de tales comedias, si sólo asisten una vez al teatro para verlas.

La extructura métrica de las obras dramáticas españolas exige diversas maneras de recitación, con arreglo á los distintos versos que se emplean en ellas. Este modo de recitar ha de acomodarse á la índole de la combinación métrica que se use, con tanto rigor, que el artista dramático no puede ni debe confundirlas, por cuya razón no es posible dudar que las mismas reglas observadas ahora en los teatros españoles en esta parte, rigieron en la edad de oro de su poesía dramática. El romance, casi siempre de índole narrativa, se declama con

(1) Bourgoing, *Viaje á España*, tomo II, pág. 56.

tal ligereza y rapidez, que nunca cansan, por largos que parezcan, y sus períodos complicados, interrumpidos con frecuencia por incisos, pasan con viveza extraordinaria. La verdadera importancia de la declamación se nota principalmente cuando por la lentitud, monotonía y falta del énfasis correspondiente del actor, se hace lo que dice ininteligible, cansado y confuso. Para las redondillas y quintillas, sobre todo, cuando comprenden antítesis, rasgos epigramáticos y juegos de ingenio, la locución es algo más reposada, y sin embargo, la rapidez con que esto se hace es siempre grande, sobre todo, cuando sirve para indicar el progreso de la acción. Un recitado más solemne y majestuoso, con viva gesticulación, y hasta con carácter algo declamatorio, piden las estancias y también las liras y las silvas, sólo que estas últimas han de recitarse con más lentitud; la de los yambos no rimados ha de ser al contrario, ligera y sencilla, mientras que el soneto, á causa de su importancia, por regla general, y de su lenguaje escogido, necesita que se pronuncie con el mayor cuidado, sobre todo, en lo que se refiere á su exacta acentuación.

Se ha sostenido con frecuencia que el actor vive para lo presente, y sólo en él influye, y que no ha de esperar premio alguno de la pos-

teridad: hasta sus grandes triunfos desaparecen, como si nunca existieran, para los que nacen después, y que su sepulcro, así como encierra su cuerpo, así también guarda avaro el recuerdo de las horas de placer y de entusiasmo que hizo gustar á sus admirados auditores. Dos siglos (1) tan sólo han transcurrido desde la muerte de los grandes actores, que asombraron á toda España en tiempo de Lope

(1) Del artículo de Mesonero Romanos, sobre la topografía de Madrid, tantas veces citado, resulta que la calle del León era antes algo más ancha, desde la del Prado hasta las de Francos y Cantarranas, y formaba una plazuela con árboles, llamada «El mentidero de los representantes,» sin duda por reunirse en ella los actores y aficionados al teatro, como sucedía hasta hace poco con la plazuela de Santa Ana. El mismo nombre lleva en el gran plano de Madrid, de 1656; en los escritos de Quevedo, Lope, Villamediana y otros, y, por último, en el testamento del obispo de Cuzco, D. Manuel de Mollinedo y Angulo, el cual dice expresamente que sus padres vivían en Madrid, en la calle del León, «Mentidero de los representantes.» Esta parte de la corte está toda llena de recuerdos de los famosos poetas dramáticos y actores que la frecuentaban ó habitaban. Consta de los documentos de esa época, que residieron en ella todos los célebres actores y actrices de los siglos XVII y XVIII, desde Agustín de Rojas y Alonso de Olmedo, hasta Manuel García Parra y Mariano Querol, y desde María Riquelme y María Calderón, hasta la Ladvenant y la Tirana, viviendo en las calles de las Huertas, Amor de Dios, San Juan, Santa María, Francos, Cantarranas y León; costumbre seguida por los actores y actrices modernos, hasta hace poco, como Rita Luna, Isidoro Máiquez, Guzmán, Latorre, Romea y otros.

de Vega, y se ha desvanecido su memoria de tal modo, que se hace preciso recurrir á libros viejos de pergamino, llenos de polvo, para averiguar sus nombres y conocer algunas noticias ligeras de su importancia y de su vida. Insertamos, pues, estas noticias á continuación, tales cuales las hemos podido adquirir, aunque hayamos de contentarnos á veces con copiar sólo los nombres de los actores (1).

Siempre que se habla de cómicos españoles, se suele mencionar también á *Nuestra Señora de la Novena*, su santa patrona, cuyo culto se fundaba en los hechos y en las razones siguientes: Había una actriz llamada Catalina Flórez, que recorría á pie el país con su marido, mercader ambulante, que vendía sus artículos de pueblo en pueblo. En uno de estos viajes se vió acometida de los dolores de parto. El alumbramiento fué feliz; pero como la recién parida se veía obligada á acompañar á su esposo, no tuvo tiempo bastante para restablecerse por

(1) Están sacadas de muchas y varias obras antiguas españolas, como de *El peregrino en su patria*, de Lope, y de los prólogos de sus comedias; de la *Filosofía poética*, de López Pinciano; de las *Tablas poéticas*, de Francisco Cascales; de *El gran tacaño* y otros escritos de Quevedo; de la *Plaza universal*, de Suárez de Figueroa; de la novela *La garduña de Sevilla*, de Alonso del Castillo Solorzano (Logroño, 1634), etc. Otras provienen del tomo II del *Tratado histórico*, de Pellicer.

completo, perjudicándola tanto el frío del invierno, en aquel año extraordinario, que se quedó baldada de todos sus miembros. Catalina Flórez puso entonces sus ojos y sus esperanzas, para curarse, en una imagen de la Vírgen, que se adoraba en un retablo situado en un ángulo de la calle del León, de Madrid, y celebró en su honor una novena, con tal celo, que hasta pasó las noches en la calle. Sanó, según se dice, al terminar el día noveno, recobrando de tal modo el uso de sus miembros, que colgó delante de la imagen, como su ex-voto, las muletas de que se había servido hasta entonces. Este milagro produjo gran sensación, y fué causa de que los actores se pusieran bajo la protección de aquella santa imagen, eligiendo como patrona á *Nuestra Señora de la Novena*. Esta imagen veneranda fué trasladada á la parroquia de San Sebastián, y aquí fundaron los principales cómicos, en julio de 1624, una hermandad ó cofradía de Nuestra Señora de la Novena, congregación que duró más de un siglo, y á la que pertenecieron como hermanos los principales y más célebres actores de España.

Muy escasas noticias tenemos de los más famosos cómicos del principio de este período, esto es, del último decenio del siglo XVI. Casi todas ellas se han insertado ya en el tomo an-

terior, pero conviene repetir sus nombres ahora, puesto que no trabajaron sólo en aquella época (1).

(1) He aquí algunas noticias y anécdotas de autores célebres de la edad de oro del teatro español:

«*Epistolae Hoelianae. Familiar letters domestic and forren.* By James Howell. 2nd edition, London, 1650. Vol. II, pág. 111, carta de Madrid de 1.° de agosto de 1622:

«To this I will join an epigram which was made of de Vaca husband to Jusepa de Vaca the famous comedian, who came upon the stage with a cloak lined with black plush and a great chain about his neek, where upon the duke of Mediana broke into these witty lines.» — Añadiré á esto un epigrama, compuesto contra el famoso comediante Vaca, marido de la Jusepa de Vaca, que salió á la escena con una capa con vueltas de felpa negra, y una gran cadena al cuello, con cuyo motivo el duque de Mediana improvisó estos ingeniosos versos: (*T. del T.*)

«Con tanta felpa en la capa
Y tanta cadena de oro,
El marido de la Vaca,
¿Qué puede ser sino toro?»

Comedias de Lope de Vega, tomo XIX, prólogo dialogístico:

«Preguntó Cisneros, representando, á un alcalde, que por qué estaba preso un estudiante que, entre otros, salía á visita.—Díjole el escribano que por una sátira.—¿Qué es sátira? replicó Cisneros. —Sátira es, dijo el escribano, decir las faltas de los del lugar.—Y respondió Cisneros:—¿Pues no sería mejor prender á los que tienen las faltas?»

Comedias de Lope de Vega, tomo XVII. Dedicatoria á Jorge Toledano (comedia de las antiguas mías):

«Hacía el Jorge Toledano aquel insigne representante de Toledo Solano, á quien en la figura del galán, por la blandura, talle y aseo de su persona, nadie ha igualado. Roma nos dejó una memoria de sus famosos histriones;

Alonso Cisneros, de Toledo, fué un actor que perteneció en su juventud á la compañía de Lope de Rueda, más tarde director de otra

no parezca exceso á la modestia y circunspección de muchos, alabar estos hombres, pues no los vió semejantes, cuando más su república florecía.»

Comedias de Lope de Vega, tomo XVI: Madrid, 1622. Prólogo:

«Como se acabaron los Cisneros, los Navarros, Loyolas, Ríos, Solanos, Ramírez, Tapias, Leones, Rochas, Salvadores y Christóvales, ¿qué han de hacer los Autores, sino, convertidos en Bolatines, remitir á las tramoyas las comedias?»

Caramuelis Rhythmica. Editio altera. Campaniae, 1668, págs. 706 y siguientes.

«Arias habet vocem claram et puram, memoriam firmam et actionem vivacem, et quidquid ipse diceret in singulis linguae motibus charites et in singulis mannum videbatur habere Apollines. Ad eum audiendum confluebant excellentissimi concionatores, ut dictionis et actionis perfectionem addiscerent.

»Sub idem tempus Amaryllis (sic eam vocabant), inter comicas floruit, quae erat prodigiosa in sua arte. Eloquebatur, canebat, musicis instrumentis ludebat, tripudiabat, et nihil erat, quod cum laude et aplausu non faceret.

»Paucis post annis theatra adsurgebant Riquelmae, adolescenti pulchrae, aprehensiva tam forti praeditae, ut inter loquendum vultus colorem cum omnium admiratione mutaret: nam si in theatro fausta et felicia narrarentur, roseo colore suffusa auscultabat; si autem aliqua infausta circunstantia intercurreret, illico pallida reddebatur. Et in hoc erat unica, quam nemo valeret imitari.

»Fuerunt et sunt alii Comici, in quibus magnae hujus generis dotes relucent. Ego nomino, quos puer cognovi, nam a juventute excedi ab Hispania jussus, comedias audire non potui.

compañía suya que gozó de gran renombre hasta principios del siglo XVII. Lope de Vega dice de él en *El peregrino en su patria*, que, des-

»Quia magna interdum ingenia pereunt in aratro, quae si colerentur, possent patriae et scholae servire, hunc casum addo. Barrueli (pagus est non longe a Spinensi coenobio jacens in antiquâ Castellâ), interfui Divinis mysteriis die nascenti Deiparae consecrata. Musica fuit expectatione melior, et omnia urbano potius quam pagano ritu agebantur. Ad offertorium surrexerunt Confratres, et singuli suum munus obtulerunt Angelorum reginae, alii taciti, alii carmina recitantes, alii cantantes, et applausum praeceteris habuit quidam juvenis, qui muti personam adsumens, manibus et gestibus loquens, ut panis, vini et pecorum copiam et valetudinem Diva populo universo concederet, motibus tam vivis expressit, ut mentis suae conceptus clarius et melius explicare verbis non posset. ¿Et quid iste non faceret, si a pueritia habuisset Magistros idoneos?

»Matriti semel Arias sibi legens epistolam in theatrum ingressus, longo tempore habuit Auditores suspensos, ad singulas lineas percellebatur, et demum furore percitus laceravit epistolam et incipit exclamare vehementisima carmina. Et tamesi laudaretur ab omnibus, majorem illa die agendo quam loquendo admirationem extorsit.»

Arias tiene voz clara y pura, tenaz memoria y acción animada, y cualquiera cosa que dice, parece que las Gracias le acompañan en cada palabra y Apolo en cada movimiento de sus manos. Acudían á oirlo los más sobresalientes oradores para perfeccionarse en la elocución y acción.

En este mismo tiempo floreció Amarilis (así la llamaban), entre las actrices, prodigiosa en su arte. Declamaba, cantaba, tañía instrumentos músicos, bailaba, haciéndolo todo con alabanzas y aplausos.

Pocos años después se presentaba en el teatro la Riquelme, bella joven, tan sensible por naturaleza, que, con

de la invención de las comedias, no tuvo rival, y así López Pinciano, como Agustín de Rojas, hablan en igual sentido muchas veces. Mateo

admiración de todos, variaba de color, según el diálogo: si el asunto era alegre y fausto, su color era sonrosado, y si sobrevenía algo triste, se ponía en seguida pálida. En esto era tal, que nadie pudo imitarla.

Hubo además otros cómicos que se distinguieron por sus notables dotes. Hablo sólo de los que conocí cuando niño, porque, obligado á dejar á España joven, no pude oir más comedias.

Como prueba de que á veces vegetan grandes ingenios arando, que, cultivados, hubiesen dado lustre á los estudios y á la patria, cito este caso. Asistí en Barruel (aldea sita no lejos del convento de Espina, en Castilla la Vieja) á los misterios divinos, que se celebraban el día consagrado á solemnizar el nacimiento de la Virgen. La música fué mejor de lo que esperaba, y toda la fiesta parecía más propia de ciudad que de aldea. En el ofertorio se levantaron todos los hermanos, trayendo cada uno su ofrenda á la Reina de los Angeles; unos callados, otros recitando versos, otros cantando, y hubo un joven, que obtuvo los mayores aplausos, el cual, representando el personaje de un mudo y accionando y gesticulando para que la Virgen concediera á todo el pueblo salud y abundancia de pan, de vino y ganados, lo expresó con sus movimientos tan viva y elocuentemente, que con mayor claridad y distinción no hubiese dado á entender con palabras sus pensamientos. ¿Qué no hubièse hecho, si desde su niñez lo enseñaran maestros idóneos?

Leyendo una vez Arias, para sí, una carta en el escenario del Teatro de Madrid, tuvo suspenso al auditorio largo tiempo, expresando sus emociones al leerla, y por último, lleno de ira, rompió la carta y comenzó á declamar versos muy vehementes. Y todos lo alabaron y convinieron en que, en dicho día, conquistó mayor admiración accionando que declamando.—(*T. del T.*)

Alemán, en su *Guzmán de Alfarache*, refiere la siguiente anécdota: «Aquesto le aconteció á Cisneros, un famosísimo representante, hablando con Manzanos (que también lo era, y ambos de Toledo, los dos más graciosos que se conocieron en su tiempo), que le dijo: Veis aquí, Manzanos, que todo el mundo nos estima por los dos hombres más graciosos que hoy se conocen. Considerad que con esta fama nos manda llamar el Rey nuestro Señor. Entramos vos y yo, y hecho el acatamiento debido, si de turbados acertáremos con ello, nos pregunta:—¿Sois Manzanos y Cisneros? Responderéisle vos que sí, porque yo no tengo de hablar palabra. Luego nos vuelve á decir: Pues decidme gracias. Agora quiero yo saber: ¿Qué le diremos? Manzanos le respondió: Pues, hermano Cisneros, cuando en eso nos veamos (lo que Dios no quiera), no habrá más que responder sino que no están fritas.»

Ríos, uno de los cómicos que vagaban de un lugar á otro, y que desempeña el principal papel en *El viaje entretenido*, de Rojas, era natural de Toledo, y murió en el año de 1610, siendo celebrado por Lope de Vega en la obra citada, á causa de su superioridad en el género cómico, y de la naturalidad y gracia de su estilo. Este Ríos, como dijimos en su lugar oportuno, hizo de gracioso en *La Francesilla*, de

Lope, personaje el más antiguo de esta especie que se vió en España.

Alonso y Pedro de Morales fueron actores y poetas dramáticos, alabados por Rojas. Sus comedias yacen en el olvido, sobreviviéndoles sólo su fama como actores. Los apasionados de Morales le llamaban *el Divino*, y Andrés de Claramonte, en su *Letanía moral*, le califica de príncipe de los cómicos. No menos célebre que él fué su esposa Jusepa Vaca, tan notable por su belleza como por su talento. Cuéntase la anécdota de que Morales, al llegar á Madrid con su mujer, le recitó un soneto patético para prevenirla contra los peligros de su residencia en la corte, y que además le dió un palo en la cabeza para esforzar más sus exhortaciones. Este Alonso, si nos atenemos á lo que dice Figueroa en su *Plaza universal*, había muerto ya en el año de 1615; no así Pedro de Morales, á quien Cervantes, en el cap. 2.° de su *Viaje al Parnaso*, llama el favorito de las musas, modelo de talento, ingenio y gracia, que vivía sin duda en el año de 1635, puesto que en la *Fama póstuma*, de Montalbán, se encuentra incluído un soneto suyo sobre la muerte de Lope de Vega.

Angulo. Hubo dos actores célebres de este nombre en los teatros españoles, llamándose á uno Angulo *el malo* para distinguirlo del

otro, y habiendo sido uno director de una compañía de cómicos y poeta dramático, y disfrutado el otro de gran fama como actor, según nos cuenta Cervantes en su *Coloquio de los perros*.

Enuméranse también entre los cómicos más famosos y directores de escena de principios del siglo xvii, á Solano, Velázquez, Tomás de Fuentes, Alcocer, Gabriel de la Torre, Ramírez, Robles, Villegas, Navarrico, Quirós, Miguel Ruiz y Marcos Ramírez, todos de Toledo; Francisco Osorio, Jerónimo López, Pedro Rodríguez, Juan de Vergara, Alonso Riquelme, Villegas, Jerónimo López, Alcaraz, Vaca, Gaspar de la Torre, Gálvez, Saldaña, Salcedo, Villalva, Murillo, Segura, Rentería, Tomás Gutiérrez, Avendaño y Mainel.

Entre las actrices de la misma época, se distinguieron Ana de Velasco, Mariana Páez, Mariana Ortiz, Mariana Vaca y Jerónima de Salcedo.

Entre los más renombrados que brillaron en las tablas, hasta la mitad del siglo xvii, merecen mención especial los siguientes:

Pinedo. La familia de los Pinedo fué fecunda en actores sobresalientes, y la predilección del público por ellos era tan grande á fines del reinado de Felipe IV, que bastaba el anuncio de que cualquiera de su nombre ha-

bía de representar en una comedia, para asegurar su buen éxito. El apellido de Pinedo era el más famoso de todos los de los cómicos en la época de Lope de Vega, y de uno de éstos dice en su *Peregrino* que era el más admirable de todos los que lo llevaban. A pesar de nuestras prolijas investigaciones, no hemos podido proporcionarnos más datos y distinguirlo de sus homónimos.

Alonso de Olmedo, de una familia distinguida, natural de Talavera de la Reina, y al principio paje de Felipe III, se hizo cómico por su amor á una bella actriz, y entró á formar parte de la compañía, cuyo director era el marido de su amada. Sucedió entonces que parte de esta compañía, en un viaje á Vélez Málaga, cayó en manos de unos piratas berberiscos. Entre los cautivos lo fué el director de la compañía; y como transcurrió mucho tiempo sin que se oyera hablar nada de él, se le tuvo por muerto y se casó Alonso con la viuda del que se juzgaba difunto; pero unos dos años después de este suceso, y estando sentado á la mesa en Granada el matrimonio, entró de repente en la habitación el primer esposo de la dama, y preguntó por el director Alonso de Olmedo; éste se levantó en seguida de la mesa, y dijo á su mujer:—Señora, la llegada de este caballero nos obliga á

separarnos; dadme licencia para que yo busque otro domicilio, porque no me conviene permanecer más aquí.—Olmedo hizo lo que dijo y se encaminó á Zaragoza, en donde se casó por segunda vez. Uno de los hijos de este segundo matrimonio, del mismo nombre que su padre, desempeñó después, bajo Felipe IV, y con gran aplauso, los papeles de primer galán en los teatros de Madrid.

Andrés de la Vega fué director de escena muy solicitado, y uno de los fundadores de la hermandad de Nuestra Señora de la Novena. Más famosa que él fué su esposa María de Córdoba y de la Vega, celebrada por los poetas más distinguidos de su tiempo bajo el nombre de Amarilis, y calificada en el reinado de Felipe III y á principios del de Felipe IV como la primera actriz de España, tan notable en declamar comedias como en cantar, bailar y tocar (1).

D. Pedro Antonio de Castro, tronco de otros muchos Castros, muy aplaudidos en los teatros españoles durante el siglo XVII, siendo el último de esta línea, en el XVIII, el llamado Damián de Castro. Este D. Pedro Antonio perteneció á una familia noble y muy estimada, y desempeñaba un cargo público importante,

(1) Caramuel, *Primus Calamus*, tomo II, pág. 706.

capaz de hacerle aspirar á los supremos del Estado, cuando conoció á la bella é ingeniosa actriz Antonia Granados, y le obligó el amor á variar por completo su futuro plan de vida. Esta dama, hermana del actor Juan Granados, y llamada por sus encantos y por sus talentos la divina Antandra, encadenó de tal modo al joven Castro, que le ofreció su mano, y trocó por la de cómico su vida de empleado público.

Damián Arias de Peñafiel fué un eminente artista dramático de su época, de quien dice Caramuel que tenía voz clara y harmoniosa, una memoria excelente y una acción animada y expresiva, pareciendo como si las gracias acompañasen á los sonidos articulados por su lengua, y Apolo á sus gestos y al movimiento de sus manos (1). La fama de que disfrutó fué tan grande, que los mejores oradores de Madrid aprendieron de él el arte de hablar, y era tanto el entusiasmo que movía, que D. Luis de Benavente dice de él, en uno de sus entremeses, lo que sigue:

> Que en ocupando el teatro
> Arias, compañero nuestro,
> ....
> ....
> Se desclavaban las tablas,

(1) *Primus Calamus,* tomo II, pág. 706.

Se desquiciaban los techos,
Gemían todos los bancos,
Crujían los aposentos,
Y el cobrador no podía
Abarcar tanto dinero (1).

Este aplaudido actor, en medio de sus triunfos, tomó la resolución de renunciar al mundo, y de entrar en una orden monástica rígida; pero un suceso imprevisto impidió que llevara á cabo su propósito y volvió luego al teatro. Murió en Arcos, en donde el Duque de este título, como á hombre muy distinguido, le dió sepultura en el panteón de su familia.

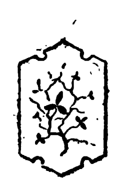
Roque de Figueroa, hijo de una familia de Córdoba, distinguida y respetada, recibió una educación literaria y científica correspondiente á su clase, debiendo consagrarse al servicio del Estado con arreglo á la voluntad de sus padres; pero por su afición al teatro abandonó los estudios y se hizo cómico. Su talento y estilo escénico le granjearon mucha fama, declamando, no sólo en Madrid, Zaragoza, Valencia, Barcelona y Lisboa, con general

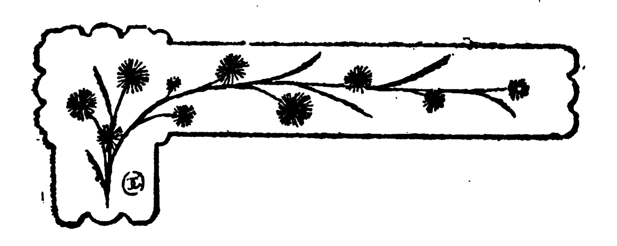
(1) Tomo I, pág. 369 de la *Colección de piezas dramáticas, entremeses, loas y jácaras, escritas por el licenciado Luis Quiñones de Benavente, y sacadas de varias publicaciones ó de manuscritos recientemente allegados*, por D. Cayetano Rosell, devotísimo del autor. Madrid, librería de los Bibliófilos, Alfonso Durán: MDCCCLXXII.

aplauso, sino recorriendo también con su compañía Italia y los Países Bajos, y ganando en todas partes riquezas y fama. Su carrera teatral comprende casi todo el siglo de oro del teatro español, porque llegó á la avanzada edad de ochenta años.

Ya mencionamos antes á las dos famosas actrices llamadas Amarilis y la divina Antandra. Iguales fueron también la popularidad y las alabanzas que se prodigaron al talento, á la belleza y á la virtud de María ó (Damiana) Riquelme, de la cual dice Caramuel en su *Primus Calamus*, tomo II, pág. 705, que por este tiempo (hacia 1624) se celebraba en los teatros á la bella Riquelme, tan impresionable por naturaleza, que, con asombro de todos, mudaba representando el color de su rostro, denotando sus facciones la alegría, si su papel lo demandaba, ó la tristeza más profunda en los pasos patéticos, y figurando los afectos más opuestos en sus más rápidas transiciones, de tal modo, que era inimitable y única en este género de mímica. Estaba casada con el director de escena Manuel Vallejo, y representaba en su compañía. El cronista de la hermandad de Nuestra Señora de la Novena, cuenta que en el año de 1631 entró María Riquelme en la cofradía, y que á causa de su belleza, y de su talento divino para la escena,

había estado expuesta á las pretensiones de muchos galanes; pero que jamás se oyó nada que perjudicase en lo más mínimo á su honra, sino que, antes bien, su vida fué ejemplar como la de una santa. La fama de honradez de la Riquelme se aumentó más después, por vivir tranquila y consagrada á la religión desde la muerte de su marido, abandonando el teatro y domiciliándose en Barcelona, en donde murió en 1656.





CAPÍTULO XXXII.

Otros actores famosos de la época de Lope de Vega.—El teatro español en el extranjero.

SEMEJANTE á la de la Riquelme es la vida de Francisca Baltasara, particularmente inimitable en el desempeño de papeles de damas disfrazadas de hombre. Fué mujer del gracioso Miguel Ruiz, y reputada como una de las joyas más bellas del teatro español. Cuando su renombre era más grande tomó la resolución repentina, no sólo de renunciar á sus triunfos, sino de decir adiós al mundo. Retiróse á una soledad, en donde pasó el resto de sus días en prácticas piadosas y en ejercicios expiatorios, muriendo en olor de santidad. Un escritor de esa época refiere que, á su muerte, tocaron por sí mismas las campanas, y que, al dar sepultura á su cadáver, sucedieron otros milagros. La vida y muerte de esta actriz sirvió para la composición de

varias comedias, escritas por Guevara, Antonio Coello y Francisco de Rojas, cuyo título y protaganista eran *La Baltasara.*

Otra actriz muy célebre fué Angela Dido, cuyo sobrenombre recibió á causa de la habilidad extraordinaria con que representaba el papel de Dido, reina de Cartago, en la tragedia del mismo nombre, de Guillén de Castro. Nos concretaremos ahora á indicar sólo los nombres de los más célebres cómicos y cómicas del tiempo de Lope de Vega.

Juan Rana, según Caramuel el cómico más notable de cuantos hubo en el teatro español, floreció en los reinados de Felipe III y Felipe IV. Heredia, actor y director de compañía, ya muy famoso á principios del siglo XVII; su esposa, también muy renombrada, María de Heredia, le sobrevivió largo tiempo, y murió en Nápoles en 1658. Cristóbal de Avendaño, que falleció en 1635, y Tomás Fernando Cabredo en 1634, fundadores los dos de la cofradía de Nuestra Señora de la Novena. Cristóbal Santiago Ortiz, Valdés, Sánchez, Pedro Cebrián, Melchor de León, Porras, Santander, Miguel Ramírez, Cristóbal, Cintor, Jerónimo López, Juana de Villalba, Micaela de Luján, Ana Muñoz, Jerónima de Burgos, Polonia Pérez, María de los Angeles y María de Morales.

Para ilustración y complemento de las noticias antes insertas acerca de la vida de los cómicos españoles, puede verse el pasaje que copiamos del *Gran tacaño*, de Quevedo. Don Pablo refiere, en el cap. 22 de esta novela picaresca, lo siguiente:

«En una posada topé una compañía de farsantes que iban á Toledo: llevaban tres carros, y quiso Dios que entre los compañeros iba uno que lo había sido mío del estudio en Alcalá, y había renegado, metídose en el oficio, díxele lo que me importaba el ir allá y salir de la Corte; y apenas el hombre me conocía con la cuchillada y no hacía sino santiguarse, *per signum crucis*. Al fin me hizo amistad (por mi dinero) de alcanzar de los demás lugar para que yo fuera con ellos. Ibamos barajados hombres y mujeres; y una entre ellas, la bailarina, que también hacía las Reinas y papeles graves en la Comedia, me pareció extremada sabandija. Acertó á estar su marido á mi lado, y yo sin pensar á quién hablaba, llevado del deseo de amor, y gozarla, díxele:—Esta mujer, ¿por qué orden podríamos hablar, para gastar con ella veinte escudos, que me ha parecido hermosa?—No me está bien á mí el decirlo, que soy su marido (dixo el hombre), ni tratar de eso: pero sin pasión (que no me mueve ninguna) se puede

gastar con ella cualquier dinero, porque tales carnes no tiene el suelo, ni tal juguetoncica, y diciendo esto saltó del carro y fuese al otro, según pareció, por darme lugar á que le hablase. Cayóme en gracia la respuesta del hombre, y eché de ver que por esto se puede decir tienen mujeres como si no las tuviesen, torciendo la sentencia en malicia. Yo gocé de la ocasión, y preguntóme que á dónde iba, y algo de mi hacienda y vida. Al fin dexamos, tras muchas palabras, para Toledo las obras: íbamos holgando por el camino mucho. Yo acaso comencé á representar un pedazo de la Comedia de San Alexo, que me acordaba de cuando muchacho, y representélo de suerte que les di codicia; y sabiendo (por lo que yo le dixe á mi amigo que iba en la Compañía) mis desgracias y descomodidades, díxome que si quería entrar en la danza con ellos. Encarecióme tanto la vida de la farándula, que yo, que tenía necesidad de arrimo, y me había parecido bien la moza, concertéme por dos años con el Autor. Hícele escritura de estar con él, y dióme mi ración y representaciones, y con tanto llegamos á Toledo. Diéronme que estudiase tres ó cuatro Loas y papeles de barba, que los acomodaba bien con mi voz. Yo puse cuidado en todo y eché la primera Loa en el Lugar: era de una Nave (de lo que son todas) que ve-

nía destrozada y sin provisión, y decía lo de Este es el Puerto: llamaba á la gente Senado; pedía perdón de las faltas y silencio y entréme. Hubo un vítor de rezado, y al fin parecí bien en el Teatro. Representamos una Comedia de un Representante nuestro, que yo me admiré de que fuesen Poetas, porque pensaba que el serlo era de hombres muy doctos y sabios, y no de gente tan sumamente lega; y está ya de manera esto, que no hay Autor que no escriba Comedias, ni Representante que no haga su farsa de Moros y Christianos: que me acuerdo yo antes, que si no eran Comedias del buen Lope de Vega y Ramón, no había otra cosa. Al fin, la Comedia se hizo el primer día y no la entendió nadie: al segundo, empezámosla, y quiso Dios que empezaba por una guerra, y salía yo armado y con rodela, que si no, á manos de mal membrillo, tronchos y badeas acabo. No se ha visto tal torbellino, y ello merecíalo la Comedia, porque traía un Rey de Normandía sin propósito en hábito de Ermitaño, y metía dos lacayos para hacer reir; al desatar la maraña no había más de casarse todos, y allá va. Al fin tuvimos nuestro merecido. Tratamos mal al compañero Poeta, y yo, diciéndole que mirase de la que nos habíamos escapado, y escarmentase, díxome que no era suyo nada de la Comedia, sino que de

un paso de uno y otro de otro había hecho la capa de pobre de remiendo, y que el daño no había estado sino en lo mal zurcido. Confesóme que los Farsantes que hacían Comedias, á todos les obligaba restitución, porque se aprovechaban de cuanto habían representado, y que era muy fácil; y que el interés de sacar trescientos ó cuatrocientos reales les ponía á aquellos riesgos. Lo otro, que como andaban por esos lugares y les leen unos y otros Comedias, tomábanlas para verlas y hurtábanselas, y con añadir una necedad y quitar una cosa bien dicha, decían que era suya; y declaróme como no había habido Farsantes jamás que supiesen hacer una copla de otra manera. No me pareció mal la traza: yo confieso que me incliné á ella por hallarme con algún natural á la Poesía, y más que tenía ya conocimiento con algunos Poetas, y había leído á Garcilaso: y así determiné de dar en el arte: y con esto, la Farsanta, y representar, pasaba la vida. Pasado un mes que había que estábamos en Toledo haciendo muchas Comedias buenas, y también enmendado el yerro pasado (que con esto yo ya tenía nombre y había llegado á llamarme Alonsete, porque yo había dicho llamarme Alonso, y por otro nombre me llamaban el Cruel, por serlo una figura que había hecho con grande aceptación de los mos-

queteros y chusma vulgar); tenía ya tres pares de vestidos y Autores que me pretendían sonsacar de la compañía. Hablaba ya de entender de la Comedia, murmuraba de los Cómicos famosos, reprehendía los gestos á Pinedo, daba mi voto en el reposo natural de Sánchez, llamaba bonico á Morales, y pedíame el parecer en el adorno de los Teatros y trazar las apariencias. Si alguno venía á leer la Comedia, yo era el que la oía. Al fin, animado con este aplauso, me desvirgué de Poeta en un romancico, y luego hice un Entremés y no pareció mal. Atrevíme á una Comedia, y porque no escapase de ser divina cosa la hice de Nuestra Señora del Rosario. Comenzaba por chirimías: había sus Animas de Purgatorio, y sus demonios que se usaban entonces con su bú, bú, al salir, y rí, rí, al entrar. Caíale muy en gracia al Lugar el nombre de Satán en las coplas y el tratar luego de si cayó del cielo y tal. En fin, mi Comedia se hizo y pareció muy bien. No daba manos á trabajar, porque acudían á mí enamorados, unos por coplas de cejas y otros de ojos, cuál de manos y cuál romancicos para cabellos. Para cada cosa tenía su precio, aunque como había otras tiendas, porque acudiesen á la mía hacía barato. Pues Villancicos, hervían Sacristanes y Demandaderos de monjas, ciegos me sustentaban á pura

oración ocho reales de cada una, y me acuerdo que hice entonces la del *Justo juez*, grave y sonorosa, que provocaba á gestos. Escribí para un ciego, que la sacó en su nombre, las famosas que empiezan:

Madre del Verbo humanal,
Hija del Padre Divino,
Dame gracia virginal, etc.

»Fuí el primero que introduxo acabar las coplas como los sermones, con aquí gracia y después gloria, en esta copla de un cautivo de Tetuán:

Pidámosle sin falacia
Al alto Rey sin escoria,
Pues ve nuestra pertinacia,
Que nos quiera dar su gracia
Y después allá la gloria. Amén.

»Estaba viento en popa con estas cosas, rico, próspero y tal que casi aspiraba ya á ser Autor. Tenía mi casa muy bien aderezada, porque había dado (para tener tapicería barata) en un arbitrio del diablo, y fué comprar reposteros de tabernas y colgarlos. Costáronme veinte y cinco ó treinta reales: eran más para ver que cuantos tiene el Rey, pues por éstos se veía de puro rotos y por esotros no se verá nada. Sucedióme un día la mejor cosa del mundo, que aunque es en mi afrenta la he

de contar. Yo me recogía en mi posada el día que escribía Comedia al desván, y allí me estaba, y allí comía. Subía una moza con la vianda y dexábamela allí; yo tenía por costumbre escribir representando recio, como si lo hiciera en el tablado. Ordena el diablo que á la hora y punto que la moza iba subiendo por la escalera (que era angosta y obscura) con los platos y la olla, yo estaba en un paso de montería y daba grandes gritos componiendo mi Comedia, y decía:

Guarda el oso, guarda el oso,
Que me dexa hecho pedazos
Y baxa tras ti furioso.

»¿Qué entendió la moza (que era gallega) que oyó decir baxa tras ti, y me dexa? Que era verdad y que le avisaba. Va á huir y con la turbación písase la saya y rueda toda la escalera: derramó la olla, quebró los platos y sale dando gritos á la calle, diciendo:—Que mata un oso á un hombre:—y por presto que yo acudí, ya estaba toda la vecindad conmigo, preguntando por el oso, y aun contándoles yo como había sido ignorancia de la moza (porque era lo que he referido de la Comedia) aún no lo querían creer. No comí aquel día: supiéronlo los compañeros, y fué celebrado el cuento en toda la ciudad; y de estas cosas me su-

cedieron muchas mientras perseveré en el oficio de Poeta y no salí del mal estado. Sucedió, pues, que á mi Autor (que siempre paran en esto), sabiendo que en Toledo le había ido bien, le executaron por no sé qué deuda, y le pusieron en la cárcel, con lo cual nos desembarazamos todos y echó cada uno por su parte. Yo (si va á decir verdad), aunque los compañeros me querían guiar á otras compañías, como no aspiraba á semejantes oficios y el andar en ellos era por necesidad, viéndome con dinero y bien puesto, no traté más que de holgarme. Despedíme de todos: fuéronse......»

El período en que se extendieron por el extranjero las representaciones de comedias por compañías de cómicos españoles, especialmente en Italia, Inglaterra y Francia, así como mayor número de traducciones é imitaciones de obras dramáticas castellanas, comienza en el segundo tercio del siglo XVII, aunque hayan de ser muy anteriores á esta fecha las primeras que se hicieron. En su lugar correspondiente tratamos de la cuestión de si se conoció en Inglaterra el drama español en tiempo de Shakespeare. Como indicamos antes, el primer dato existente acerca de la aparición en Londres de una compañía de cómicos españoles, es del año de 1635, porque el 23 de diciembre de este año representó Juan Navarro

con su compañía ante el rey Carlos I [1]; los dramas ingleses más antiguos, que se miran con certeza como imitaciones de los castellanos, corresponden á la época de Carlos II; sin embargo, hay razones, expuestas precedentemente, para creer que los dramáticos ingleses conocieron y estudiaron antes á los españoles.

Las noticias que se conservan de la popularidad de las comedias y cómicos españoles por Italia, son más positivas, y alcanzan á una época más remota. En ella, como sabemos, se representaron las obras dramáticas de Torres Naharro. Las ciudades de Nápoles y Milán, en donde habitaban muchos españoles, ofrecían ricas ganancias á las compañías de cómicos de esta nación; pero estas compañías no se encerraban sólo en las ciudades mencionadas, sino que recorrían todo el país. El P. Tomás Hurtado habla de cómicos españoles que representaron en Roma en el pontificado de Gregorio XV (1621 á 23) [2], y en la vida de la ac-

(1) «10 l. paid to John Navarro for himself and the rest of the company of Spanish players for á play presented before his Majesty. Dec. 23 d 1635.—Office-book of the Lord Chamberlain. Collier, vol. II, pág. 69.»—(10 l'. pagadas á Juan Navarro para él y para los demás de la compañía de actores españoles, por representar una comedia ante S. M., 23 de diciembre de 1635.—*(T. del T.)*

(2) Tomás Hurtado, *Tractatus varii resolutionum moralium, pars posterior*, pág. 127.

triz María Laredo se lee que perteneció siempre á las compañías de cómicos que vagaron por Italia, sin venir después á España. Según dice Riccoboni, desde el año de 1620 hubo tal afición en Italia á las comedias españolas, que las traducciones é imitaciones de las obras de Lope de Vega y de sus coetáneos sustituyeron casi por completo en los teatros á las comedias y tragedias originales italianas (1). El célebre actor de *Adone*, Marino, dice, en su *Elogio fúnebre de Lope*, que era costumbre de los empresarios de teatro de Italia y Francia, y para aumentar sus entradas, anunciar en los carteles que la comedia que había de representarse era de Lope de Vega; y que bastaba sólo su nombre para atraer tantos espectadores, que ni bastaba el teatro para contenerlos ni su caja para guardar el dinero (2).

(1) Riccoboni, *Histoire du theatre italien*, tomo I, página 47.

(2) «Basti per onor di Lope il consenso ed applauso delle nazioni, poiché in Italia é Francia quelli che rappresentano Commedie, per accrescere il guadagno mettono nei cartelli, che rappresentano un soggetto di Lope de Vega, é con questo su manca loro Coliseo per la gente é Casse per i danari.»—*Obras sueltas*, tomo XXI, pág. 18.—(Basta para honrar á Lope el consentimiento y aplauso de las naciones, porque en Italia y en Francia, los que representan comedias, para aumentar su ganancia, ponen en los carteles que el asunto que han de representar es de Lope de Vega, y de este modo el teatro no puede contener la gente ni sus cajas el dinero.—*(T. del T.)*

Aún más se explotó en Francia que en Italia la rica mina descubierta por los poetas dramáticos españoles. Las guerras de Francisco I habían contribuído á extender allende los Pirineos la lengua castellana; el casamiento de Luis XIII con Ana Mauricia, hija de Felipe III, divulgó más esta lengua en la corte de París. Es en alto grado probable que ya en la primera mitad del siglo XVII representaran en París cómicos españoles, aunque, á decir verdad, no hemos encontrado datos históricos fidedignos que lo confirmen. La noticia relativa á la compañía de Sebastián del Prado, que vino á España con la infanta María Teresa, hija de Felipe IV, pertenece al período subsiguiente de la historia del teatro español. Pero aparece con toda evidencia el influjo que los dramáticos españoles ejercieron en los franceses, aun durante el período anterior, en las muchas obras dramáticas que, en todo ó en parte, plagiaron éstos de aquéllos. Los franceses del siglo XVII no tienen escrúpulo alguno en declararlo. Corneille y Molière confiesan que deben mucho á los españoles, y Fontenelle, el sobrino de Corneille, dice que, en vida de su tío, era costumbre admitida recurrir á los españoles para los argumentos de las obras dramáticas, por su gran superioridad en esta materia; y Voltaire afirma expresamente que Francia debe á España su

primera tragedia verdadera y su primera comedia de carácter. Después de esta declaración no tiene ya tanto valor la que hace después, cuando asegura que los franceses, en el reinado de Luis XIII y Luis XIV, se han apropiado más de 40 obras dramáticas de los españoles. Ya mencionamos antes algunos ejemplos famosos de tales imitaciones, como el *Cid* y el *Menteur*, de Corneille, y el *Festín de Pierre*, de Molière, cuando hablamos de Guillén de Castro, Alarcón y Tirso de Molina. Estas obras dramáticas son trabajos originales, declarados y confesados, de célebres poetas españoles; pero hay además otras muchas tragedias y comedias francesas que pertenecen también á la misma fuente, aunque la imitación no se haya declarado. Nuestro objeto no puede ser ahora formar un catálogo completo y exacto de todas estas copias, plagios é imitaciones, no sólo porque es poco grato perder un tiempo precioso en averiguar este linaje de hurtos, sino también porque investigaciones prolijas de esa especie no tienen su oportuno asiento en una historia del teatro español. Bástanos, por tanto, tratar de este saqueo sólo de un modo sumario, y señalar los plagios más notables que han hecho los poetas franceses á Lope y á sus contemporáneos. En el tomo V indicaremos también los más numerosos que se hicieron en

su época, de Calderón y de otros dramáticos posteriores.

Ya el fecundo escritor dramático Hardy (seríamos injustos si le llamáramos poeta: floreció de 1600 á 1620) conoció y explotó la mina de singulares invenciones é interesantes argumentos dramáticos, que encerraba la literatura española. De las 41 obras suyas que se conservan, parte de las 800 que se le atribuyen, hay muchas, cuyos originales son, sin duda alguna, españoles, como la *Felismene* dimana de la *Diana*, de Montemayor, y la *Force du sang* de otra novela del mismo autor. No es posible averiguar si ha cometido algún otro plagio de la misma naturaleza, ateniéndonos á las obras suyas, hoy existentes; pero se puede suponer que así lo ha hecho, y que, si se conocieran todas sus obras perdidas, se demostraría más cumplidamente este aserto.

Al frente de los dramáticos franceses que, por lo general, han imitado á los españoles, debe nombrarse á Rotrou, no sólo teniendo en cuenta el tiempo en que escribió, sino también las obras que compuso. Demuestra singular aptitud para sentir y apreciar las bellezas de sus originales, y un talento poco común para reproducirlas. En *La belle Alfrede* (de *La hermosa Alfreda*, de Lope de Vega); *Laure persecutée* (de la *Laura perseguida*, del mismo poe-

ta), y en *Don Lope de Cardonne* (también del *Lope de Cardona*, del mismo), observamos que se han trasladado á las copias el colorido poético, el fuego de la fantasía y la viveza de la exposición que tanto nos seducen en las creaciones del poeta español, cuyas cualidades, aunque no tan brillantes, se encuentran, sin embargo, en las imitaciones hechas de aquellas obras, no siendo justo negarlas. Lo mismo se puede decir de sus *Ocasions perdues* (de *La ocasión perdida*, de Lope), y de su *Don Bernard de Cabrere* (de la comedia *La adversa fortuna de Don Bernardo de Cabrera*, de Mira de Mescua). *La bague de l'oubli* es una imitación de *La sortija del olvido*, de Lope de Vega, y ha servido después de principal argumento á una de las mejores comedias francesas, *Le Roy de Cocagne*, de Legrand. Si los sucesores de Rotrou hubieran seguido su ejemplo, hubiese ganado mucho el teatro francés; pero desgraciadamente Corneille, al imitar los dramas españoles, emprendió una senda en la cual habían de desaparecer, en general, todas las excelencias y bellezas de aquéllas. Hicimos notar á su tiempo que en su *Cid* no se encontraban ninguna de las grandes creaciones de la magnífica tragedia de Guillén de Castro, de la misma manera que transformó en obra árida y pesada, que de ningún modo puede llamarse

poética, á la comedia llena de vida de Alarcón, titulada *La verdad sospechosa*. Entre sus demás dramas, *Don Sanche d'Aragon* y la *Suite du Menteur*, son imitaciones respectivamente de *El palacio confuso* y de *Amar sin saber á quién*, de Lope de Vega. Ambos dramas son indudablemente de los mejores que cuenta la literatura francesa; pero cuando se comparan con sus notables originales, aparece de un modo indudable la falta de dotes poéticas de Corneille. La invención de las comedias mencionadas es tan bella, tan indeleble su vida íntima poética y tan grande su energía, que ninguna imitación podía destruirlas por completo; pero el autor francés apenas ha hecho otra cosa que trasladar á su imitación el seco esqueleto de la fábula, destruyendo su movimiento y su vida al aplicarles sus estrechas reglas: todas las galas y el colorido poético del original han desaparecido por completo, transformándose en momia un cuerpo lozano y vigoroso. Dejemos á un lado la cuestión de si *El honrado hermano*, de Lope de Vega, ha servido ó no para la composición de *Los Horacios*, de Corneille, porque, á lo menos, no se destacan con claridad los vínculos de unión que hay entre ambas producciones.

La explotación que hizo Molière de los dramas españoles, es mayor de lo que se cree,

manifestándose, no sólo en las comedias, cuyo plan, en su totalidad, es copia de composiciones dramáticas españolas, sino también en otras, en que encontramos escenas y situaciones aisladas, que tienen el mismo origen. A las primeras pertenece *Le medecin malgre lui*, prescindiendo por ahora de los trabajos de Calderón y de Moreto sobre el mismo asunto, de los cuales hablaremos en su lugar oportuno. Esta comedia proviene, en su fondo ó acción, de *El acero de Madrid*, de Lope; pero la escena en que Sganarelle presenta á Leandro como boticario para proporcionarle una entrevista con Lucinda, recuerda otra escena semejante de *La fingida Arcadia*, de Tirso de Molina. *L'amour medecin*, á la verdad, no tiene de común con *El amor médico*, de Tirso, más que el título, puesto que la acción es muy diversa; pero las escenas tercera y cuarta del acto segundo del mismo drama, provienen de aquel poeta español, como cualquiera puede convencerse, comparándolas con el principio del acto segundo de *La venganza de Tamar*. La célebre escena de la reconciliación en *Tartuffe* está sacada de *El perro del hortelano*, de Lope de Vega, y *L'ecole des marés*, en muchas de sus escenas, recuerda otras de *La discreta enamorada* y de *El mayor imposible*, del célebre poeta español.

Si los dos grandes dramáticos franceses, en

sus imitaciones de los poetas españoles, aparecen en ellas con tan poca ventaja suya, ¿qué podrá esperarse de otros escritores inferiores de comedias de aquel tiempo? A la verdad, éstos han bebido en aquella fuente con extraña insistencia. Pueden citarse, para indicar sólo á la ligera algunos ejemplos, *La jalouse délle même*, de Bois-Robert, de *La celosa de sí misma*, de Tirso; *L'absent chez soi*, de d'Ouville, de *El ausente en su lugar*, de Lope; *L'amour medecin*, de Sainte Marthe, de *El amor médico*, de Tirso; su *Aimer sans savoir qui*, del *Amar sin saber á quién*, de Lope, y añadirse á éstas, además, como imitaciones de originales españoles, casi todas las obras dramáticas de Montfleury, Mayret, Scarron, Tomás Corneille, Bois-Robert, d'Ouville, y las más antiguas de Quinault. No se crea por esto que censuramos á esos escritores al hacer esas apropiaciones. Es preciso conceder al poeta el derecho de utilizar las invenciones y pensamientos ajenos. De esta manera, trabajos dramáticos de sus predecesores y contemporáneos sugirieron á Shakespeare la idea de algunas de sus obras ó la de escenas aisladas de ellas, y así también los dramáticos españoles se apoderaron mutuamente de sus riquezas literarias. Pero lo que ha de exigirse in remedio de este proceder es que el autor, ue se atribuye bienes ajenos, los revista de

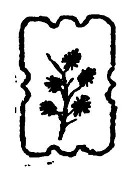
formas poéticas y se los asimile; que los exorne con nuevos elementos poéticos, hijos de su inspiración, y que les infunda más vigor y más lozana vida. Aun aquél que estime excesiva esta pretensión, ha de confesar, á lo menos, que el que usufructúe así las obras preexistentes, muestre simpatía por sus bellezas y por sus rasgos más notables, en vez de deslustrarlos, haciéndolos siempre descollar al presentarlos como suyos de nuevo. Si no llena estas condiciones, será llamado con justicia un torpe plagiario. ¿Pero qué han hecho los franceses mencionados para cumplir estos requisitos racionales? Se apoderan de una comedia española, exprimen los materiales que la constituyen, arrancan de ella con el mayor esmero sus galas poéticas, sacrifican al ídolo de las tres unidades la verdad y la verosimilitud, el fuego y la vida de la exposición dramática, y de esta manera, de un poema original *irregular* y *tosco*, ó, más bien dicho, de retazos y ligeras reminiscencias de él, componen una tragedia clásica ó una comedia. En vez de los arranques poéticos del primero, encontramos en la segunda la más prosáica parsimonia; en vez de la abundancia y de la verdad de los motivos dramáticos, una acción mutilada en todas sus partes y sin dote alguna artística; en vez de la rapidez arrebatadora del diálogo, una

conversación lánguida; en vez del sonido harmonioso que arrebata y de las rimas diversas que encantan el oído, el arrastre monótono de los alejandrinos. En efecto, sólo en cuanto, sin duda, no es á todos posible componer originales excelentes, hasta el punto de no quedar apenas ni la más leve huella de su excelencia primitiva; sólo bajo este aspecto ha de calificarse el talento de los escritores dramáticos franceses. ¡Desdichados los poetas españoles, sobre quienes ha caído esta nube de langostas, y mísera mil veces la grandeza y la lozanía de su musa poética! Pero más desdichados y dignos de lástima por su desvergüenza son los críticos que, por vanidad nacional ó por estúpida y supersticiosa adoración á los preceptos de Boileau, no han temido calificar de reformas más perfectas de los originales á estos engendros, dignos del más absoluto desprecio.

Sólo noticias aisladas é incompletas han llegado á nuestro conocimiento acerca de la difusión de las obras dramáticas españolas de este período en pueblos diversos de los indicados. No hay la más leve duda de que se divulgaron en los Países Bajos, como lo prueban las muchas impresiones que de esas comedias se hicieron. Consta también del prólogo de *El peregrino en su patria* que los dramas de Lope habían ya penetrado en América á principios del

siglo XVII, y que se representaron allí con general aplauso. Hay motivos para dudar, puesto que no hemos encontrado dato alguno que lo confirme, del aserto de Sismondi, de que en las cortes de Viena y de Munich se representaron comedias españolas; pero parece, al contrario, positivo que en el serrallo de Constantinopla se representaron algunas por moriscos y esclavos españoles, que las recibían de mercaderes venecianos (1).

(1) «Entre las mujeres que entonces tenía el sultán Amath, era la más querida una cierta señora andaluza, que fué cautiva en uno de los puertos de España: ésta holgaba notablemente de oir representar á los cautivos christianos algunas comedias, y ellos, deseosos de su favor y amparo, las estudiaban, comprándolas en Venecia á algunos mercaderes judíos, para llevárselas, de que yo vi carta de su embajador entonces para el conde de Lemos, encareciendo lo que deste género de escritura se extiende por el mundo, después que con más cuydado se divide en tomos. Quiso nuestro Felisardo agradar á la gran sultana Doña María, y estudió con otros mancebos, assí cautivos como de la expulsión de los moros, la comedia de *La fuerza lastimosa.*»—Lope de Vega, novelas: *El desdichado por la honra.—Obras sueltas*, tomo VII, pág. 96.—V. también á Cervantes, *La gran sultana*, jornada 2.ª



TERCER PERÍODO.

EDAD DE ORO DEL TEATRO ESPAÑOL.



CAPÍTULO PRIMERO.

Afición de Felipe IV al arte dramático.—Teatro Real del Buen Retiro.—Fiestas de corte y lujo de decoraciones.

Después de la muerte de Felipe III, ocurrida el 31 de marzo de 1621, se cerraron los teatros de Madrid por espacio de cuatro meses, en virtud de orden superior. Bajo mejores auspicios que antes, se abrieron de nuevo el 28 de junio siguiente, estrenándose la comedia de Lope titulada *Dios hizo los reyes y los hombres las leyes*. Las representaciones escénicas habían tenido que luchar hasta entonces, por diversos motivos, con la oposición del Gobierno, no encontrando más apoyo que la afición del público, y desde este momento se puso al frente del Estado un Monarca apasionado del arte dramático, y protector decidido de estos espectáculos (1). Induda-

(1) Felipe IV, nacido el 8 de abril de 1605, representó, á la edad de nueve años, una comedia en la corte

blemente Felipe IV ocupa un lugar distinguido entre los príncipes que se han honrado favoreciendo á los artistas y poetas, y nadie po-

de su padre, según se cuenta en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid.

«Luis Cabrera de Córdoba. Relacion de las cosas sucedidas, principalmente en la corte, desde el año 1599 hasta el de 1614.»

De Madrid 8 de marzo 1614.—«El jueves de la semana pasada el Príncipe N. S. con las meninas representaron una comedia delante del Rey y SS. AA. y las damas sin entrar otro ninguno: representó el Príncipe el Dios Cupido y de salir de un carro se mareó y tuvo dos vómitos, pero no se le siguió otro mal, y dicen lo hizo bonitamente, y el Condecito de Puño-en-rostro la diosa Venus y los otros los demás personages, y ha havido algunos á quien ha parecido que no se havia de permitir que representase S. A., aunque la poca edad le disculpa, al cual oí se le ha muerto el enano Bonami que él quería mucho.»

Añado aquí también algunos datos acerca del teatro, y especialmente de las representaciones de corte del tiempo de Felipe IV y de Carlos II, las cuales, sacadas de manuscritos y hojas volantes del siglo XVII, son útiles para conocer la historia de la literatura dramática y del arte escénico de esta época. Todas las noticias análogas que recientemente han sido publicadas por Hartzenbusch en su edición de Calderón y en otras obras, se interpolan aquí, teniendo aquéllas presente.

1622.—Consta de una cuenta antigua original, que ha llegado á mis manos, del Palacio Real de Madrid, que desde el 5 de octubre de 1622, los domingos, jueves y días festivos de cada semana, se representaron en el aposento de la Reina muchas comedias. El título de éstas, los nombres de los directores de compañía y algunas otras particularidades, aparecen de la ojeada que eché sobre ellas, y cuyo contenido es el siguiente:

drá negarle esta gloria, sean cuales fueren las censuras diversas que merezcan sus actos como soberano, y la influencia que por sus faltas haya

COMEDIAS REPRESENTADAS EN OCTUBRE.

Actores.—Pedro Valdés: *Los celos en el caballo*, *La despreciada querida*, *La pérdida de España*.

Por estas tres comedias se pagaron 900 reales, á 300 cada una, por orden de la Reina, á petición de Jerónima de Burgos, mujer de dicho autor, pues antes sólo se pagaban á 200 reales.

Alonso de Olmedo: *Ganar amigos*, *Rodamonte aragonés*, *Poderosa es la ocasión* (dos veces), *Cómo se engañan los ojos*.

Cristóbal de Avendaño, actor de comedias, representó con su compañía: *El labrador venturoso*, *El infante de Aragón*, *El rey Angel*.

Estas tres se representaron en octubre y noviembre.

El mismo Avendaño: *Cautela contra cautela*, *La pérdida del rey D. Sebastián*, *El marido de su hermana*, *El mártir de Madrid*, *El labrador venturoso* (segunda vez), *San Bruno*, *La caída de Faetón*, *Ir y quedarse*, *Quien no se aventura...*, *El Príncipe ignorante*, *Más merece quien más ama* (dos veces), *Las victorias del marqués de Cañete* (en compañía de Valdés), *Trances de amor*.

Juan de Morales: *El niño del Senado*, *La conquista de Jerusalén* (dos veces), *Celos engendran amor*, *Las pobrezas de Reynaldos*, *La vengadora de las mujeres*, *El vencedor vencido en el torneo*, *La milagrosa elección de Pío V*.

Vallejo: *La Judit española*, *La romera de Santiago*, *Las burlas de Pedro Urdemales*, *La selva de amor*.

Pedro de Valdés con su compañía: *Pleito y desafío*, *Los celos en el caballo* (segunda vez), *Don Sancho el Malo*, *Las hazañas del marqués de Cañete* (con Avendaño), *La despreciada querida*.

Total de comedias representadas en el cuarto de S. M.

podido tener en la pérdida más y más sensible de la grandeza política de España. Su nombre está enlazado estrechamente con los de todos

la Reina, desde 5 de octubre á 8 de febrero siguiente, 43, que, á 300 reales cada una, importan 13.500 reales, satisfechos á los actores.

1622.—El analista de Madrid, León Pinelo, cuenta en este año:

«A 8 de abril en Aranjuez se previno solemne fiesta al cumplimiento de los años del Rey N. S. Su principio fueron toros y luego dos grandes comedias de magestuosa ostentacion, aunque la una tuvo su azar, porque no falte en los regocijos del mundo, que cayendo una luz (era de noche) sobre un dosel, sin repararse luego en ella, se encendió y travó en algunos Ramos de Theatro, de que resultó tanta turbacion en todo el auditorio, que aun participaron de ella las personas Reales, dejando sus lugares con la priesa que el suceso pedia.»

1623.—En la primavera y verano de 1623 hubo en Madrid muchas fiestas y representaciones teatrales, por hallarse en ella el príncipe de Gales, que fué luego Carlos I de Inglaterra. León Pinelo, en sus *Anales manuscritos de Madrid*, habla así de la entrada del Príncipe:

Domingo 26 de marzo 1623.—«Las galas y libreas fueron riquísimas, el adorno de las calles lucido y puestos á trechos Theatros con danzas, bayles y comedias, máscaras y otras invenciones. El dia no fué muy favorable, porque llovió toda la mañana, aunque la tarde dió lugar á la entrada. Huvo tablados de Vayles y Comedias al Hospital de los Italianos, puerta del Sol, Calle Mayor, puerta de Guadalajara y en Palacio.»

El viajero inglés James Howell cuenta, en una carta fecha en Madrid á 10 de julio de 1623 (*Epistolae Hoelianae. Familiar letters domestic and forren.* By James Howel, 2nd edition. London, 1650): «For outward usage, there is all industry used to give the princes and his servants all possible contentment, and some of the Kings

los grandes artistas y poetas que dieron tanto lustre á su reinado. A su llamamiento acudieron á Madrid los pintores más distinguidos de

own servants wait upon them at table in the palace, where Y am sorry to hear some of them jeer at the spanish fare and use other slighting speeches and demeanour. There are many excellent Poems made here since the Princes arrival, wich are too long to couch in a letter yet. Y will venture to send you this one stanza of Lope de Vega:

Carlos Estuardo soy,
Que siendo amor mi guía,
Al cielo de España voy
Por ver mi Estrella María.

»There are Comedians once á week come to the Palace, where under á Great Canopy the Queen and the Infanta sit in the middle, our Princeps and D. Carlos on the Queen's right hand, the king and the little Cardinal on the Infantas left hand.»

En cuanto al trato que recibe, se nota grande empeño en agradar cuanto se puede al Príncipe y á sus servidores, y los mismos criados del Rey les sirven en la mesa en el palacio, en donde siento oir á algunos burlarse de las cosas de España, y hablar y comportarse con poco respeto. Se han escrito muchos poemas excelentes sobre la venida del Príncipe, demasiado largos para copiarlos, aunque no haré lo mismo con la estrofa siguiente de Lope de Vega... Una vez á la semana vienen cómicos al palacio, en donde bajo un gran solio se sientan en medio la Reina y la Infanta, nuestro Príncipe y D. Carlos á la derecha de la Reina, el Rey y el pequeño Cardenal á la izquierda de la Infanta.—*(T. del T.)*

En las «Cartas que escribió un cavallero desta Corte á su amigo,» especie de *Gaceta* de los años 1621-1623, dice en una de 15 de agosto de 1623: «Desde que gó el Príncipe de Gales á esta corte, se ha tenido con Alteza toda la cortesía posible, y cuydado de su rega-

España, y, con Velázquez á la cabeza, formaron una escuela, que puede igualarse á las primeras de otras naciones. Casi todos los cargos

lo y desseo de festejalle y entretenelle, ansi con diversas fiestas que se le han hecho, corriendo toros en cantidad, con rejones y lanzadas admirables, como jugando cañas de vistosas libreas, cavallos y jaezes, cosas pocas vezes ó nunca vistas de la nacion Inglesa, ya con máscaras y encamisadas, que han bien merecido las particulares relaciones que dellas se han hecho, y ya con Comedias excelentes, ansi por los autores que las han hecho, como por el primor á que ha llegado la poesía y elegancia dellas en estos tiempos, y por la diferencia de bayles y músicas con que las han adornado: y esto con tanta frecuencia, que cada semana ha oido una ó dos comedias. Jueves á quinze, dia del Corpus, se hizo la procesion general del Santissimo Sacramento... Por la tarde se representaron los autos de los Carros á la puerta de Palacio, asistiendo sus Magestades y Altezas á vellos en una ventana baja, que está junto á la puerta principal: y el Príncipe de Gales, por gozar mejor de la vista de la Infanta, no estuvo en ventana, sino en un coche con el Duque de Boquingam y otros caballeros, cerradas algo las cortinas frontero del tablado y de la ventana de Sus Magestades, donde pudo gozarlo todo.»

1624.—«Copia de una Carta de Andrés de Mendoza al duque de Vexar marqués de Gibraleón. Hoja volante de 3 de febrero de 1624.

»Ocurrió en estos días el nacimiento y bautismo de la Infanta N. S. Hizo el Marqués de Alcañiçes festin en su casa, á que combidó toda la Corte. Hiziéronse dos comedias por diferentes Autores, con excelentes baylarines, hijos del lugar, una máscara de danza con tanta gala como destreza, estando la sala dando embidia á las esferas en hermosura y luces.

»Jornada que Su Magestad hizo á la Andaluzía, escrita por D. Jacinto de Herrera y Sotomayor, Gentil-hom-

importantes de su corte se encomendaron á hombres ilustrados, capaces de apreciar las artes y la poesía, si ya no sobresalieron también

bre de Cámara del Señor Duque del Infantado. Barcelona, 1624.»

En esta relación del viaje á Andalucía de Felipe IV, en la primavera de 1624, se habla de diversas representaciones dramáticas con que festejaron al Rey. Así, con ocasión de la fiesta que hizo en su obsequio el duque de Medina-Sidonia en su posesión de campo el *Hato de Doña Ana*, cerca de Sanlúcar, dice: «Lunes á 18 de marzo, tuvo S. M. los mismos entretenimientos de bosque y Comedias, que los demás dias;» y de Granada se dice: «La noche del Domingo de Pascua de Resurreccion, á 7 de abril, huvo en la ciudad muchas luminarias, y en la puerta que llaman de Guadix muchos fuegos, y huvo Comedia en la Alhambra.»

1632 ó 1633.—«Viaje del Infante Cardenal D. Fernando de Austria, desde 12 de abril 1632, que salió de Madrid con Su Magestad D. Felipe IV, su hermano, para la ciudad de Barcelona, hasta 4 de noviembre de 1634, que entró en la de Bruselas. Por D. Diego de Aedo y Gallart. Amberes, 1635.»

Cuenta ese escrito cómo recibió la Infanta, en su galera la *Real*, surta en la bahía de Villafranca, una visita del duque de Saboya, añadiendo luego: «Aviendo entendido Su Alteza que el Duque gustaria de una Comedia, mandó á una compañía de Representantes, que yva embarcada en esta Esquadra para Nápoles, representase: hízose la Comedia, que fué de mucho gusto y con mucho lucimiento, muy bien dispuesta la galera con muchas luces y muy buena orden.»

1635.—«Discurso legal del licenciado D. Christóval de Moscon y Córdova, del Consejo de S. M. y su Fiscal del Consejo Real de Castilla, contra el Marqués del Aguila, Conde de Cantillana, Marqués de Govea, Conde de Sásago, Marqués de Almazan y D. Juan de Herrera, por el

en este concepto, como los condes de Lemus y de Villamediana [2]. Una de las diversiones favoritas del Rey, después de cumplir con los

desacato y delito que cometieron en Palacio, en presencia y oyéndolo sus Magestades, estándose representando la comedia, Jueves en la noche, 21 de diciembre del año pasado de 1635.»

En una representación de comedias en el Buen Retiro se suscitó un altercado violento entre los caballeros que se nombran en el documento citado, llegando hasta el extremo de sacar las espadas en presencia del Rey. El marqués del Águila, como principal causante de esa disputa, fué condenado á muerte.

1636.—Manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid, H. 38, que contiene los sucesos ocurridos en febrero de 1636 hasta septiembre de 1642:

Madrid 26 de abril 1636.—«Domingo huvo grandes prevenciones en Palacio para entremeses y comedias de repente, haciendo prevenir á todos los comediantes hiciesen cuantas bufferías pudiesen para hacer reir á Su Magestad, que por la mañana estuvo de secreto en su capilla.»

Idem 10 de mayo 1636.—«Viernes á 9 huvieron Sus Magestades Comedia nueva en el Retiro, y la representó Prado y su compañía.»

Idem 27 mayo 1636.—«Todos estos dias a avido Comedia en Palacio, y se hacen grandísimas prevenciones para las fiestas que han de dar principio el domingo.»

Idem 18 de octubre 1636.—«Viernes 17 por la tarde huvo comedia en Palacio, á la que asistieron todos los embajadores.»

1637.—El mismo manuscrito. Madrid 27 de junio 1637: «Este dia en la noche á honra de la vigilia de San Juan el Señor Conde Duque festejó á Sus Magestades con Comedia nueva y muchos Barcos de Música en los estanques.»

Idem 28 de noviembre 1637.—«Domingo cumplió

deberes de su gobierno, á los cuales tal vez no dispensase toda la atención necesaria, era el de solazarse con improvisaciones y juegos poéti-

años S. M. la Reyna. Ubo grandes fiestas en Palacio, muchas galas, Comedia nueva y un Sarao.»

1637.—«Relacion ajustada en lo posible á la verdad y repartida en dos discursos. El primero de la entrada en estos reynos de María de Borbon Princesa de Cariñan. El segundo de las fiestas que se celebraron en el Real palacio del Buen Retiro á la eleccion del Rey de Romanos, por el Lic. Andrés Sanchez de Espejo Presbítero. Madrid, María de Quiñones, 1637.»

Las fiestas descritas en este documento, como las más brillantes de su tiempo, se celebraron en el Buen Retiro desde el domingo 16 hasta el martes 25 de febrero de 1627. Danzas, toros, fiesta poética, regocijos populares con premios y comedias se sucedieron sin interrupción. La comedia representada el último día fué el *Don Quijote*, de Calderón, por Rosa y su compañía.

1638.—El mismo manuscrito. Madrid 10 de abril 1638: «Jueves cumplió años el Rey; con gran gusto de toda la corte se hicieron muchas alegrías en Palacio, y luego á la noche uvo Comedia y Sarao.»

1639.—Avisos históricos de D. José Pellicer y Tobar. Madrid 28 de junio 1639. «La noche del Corpus que lo fué de San Juan no tuvieron los Reyes otro festejo que el de los Autos de la Villa ordinarios: representaronse quatro: dos de D. Pedro Calderon, uno de D. Antonio Coello y otro de D. Francisco de Rojas.»

1640.—Avisos de Pellicer. 7 de Febrero 1640. «El Rey nuestro Señor con toda su casa y la Señora Princesa de Cariñan está desde el dia de San Blas en el Buen-Retiro, donde ha de detenerse hasta la Quaresma. Hase empezado á representar en el teatro de las comedias que se ha fabricado dentro, y concurre la gente en la misma forma que á los de la Cruz y del Príncipe, celebrandose para los Hospitales y autores de la Farsa. Es obra grande.»

cos. Pero el teatro fué siempre el centro principal, á donde convergían todos sus pasatiempos. Todo poeta dramático distinguido estaba

Del 12 de junio.—Según la relación de Pellicer, se representaron el 7 de junio dos autos de Calderón, *Los misterios de la Misa* y *El Antechristo*, y dos de Francisco de Rojas, el *Rico avariento* y *Las ferias de Madrid*.

Del 2 de octubre.—«Han tenido los Padres de la Compañía del Colegio Imperial su fiesta solemnísima al cumplimiento del siglo ó cien años de su Religion. Tienen prevenida una solemnísima comedia de maravillosas tramoyas, obra de Cosme Loti.»

1641.—Avisos de Pellicer, 4 de junio 1641. «El dia del Corpus se vió en Madrid grande gala y bizarría... á la tarde representaron los autos, uno del Doctor Mira de Amescua, Prior de Guadix, de la ronda y visita de la cárcel, en alegoría: fué cosa grande, representóle la Rosa: otro de Luis Velez de Guevara, moralizada la fábula de Icaro, no tan bueno; hizole la Gongora y Velascó con la otra mitad de la compañía de la Rosa; otro fué de Don Francisco de Roxas, que no pareció bien, fué el Sotillo de Madrid á lo divino; representole Jusepe y la Negrilla con la mitad de la compañía de la Viuda; el quarto fué el Sanson del mismo Roxas, razonable, que hicieron Iñigo y la primera dama que es Jusepa, con lo restante de la compañía de la Viuda; las galas fueron muchas, los gigantes vestidos de nuevo y la tarasca de buen gusto, con unos caballeros que lidiaban un toro.»

1642.—Avisos de Pellicer. 19 de agosto 1642. «Domingo 17 de este fué dia de gran solemnidad en Madrid. En el convento de la Santísima Trinidad había un Christo milagroso con la vocacion de Christo de la Fé, que vino de las Indias. —Para el dia de su traslacion los familiares del Santo Oficio y los vecinos tomaron á su cargo el aparato de la fiesta. Publicose Certamen Poético para los ingenios con premios de valor: hubo riquísimos altares, arcos triunfales y carros de caballos que re-

seguro de contar con su favor. La fama llegó á sostener que él mismo había escrito innumerables comedias, citándose entre ellas especial-

presentaban la fé al Modo Romano, haciendo las figuras los comediantes con música. Tres días antes hubo luminarias y comedias públicas cada dia en la calle.»

1649.—Real viaje de la Reina N. S. Doña Mariana de Austria desde la corte y ciudad imperial de Viena hasta éstos sus reinos de España. Madrid, 1649.

Pág. 28 b.—«Diose fondo cerca del muelle (de Tarragona), formose tienda y se dixeron Misas á la Armada. El Governador y Consilleres de la ciudad besaron á S. M. la mano, como tambien algunos caballeros de puesto en aquella plaza. Mientras los esclavos hizieron aguada, entretuvo S. M. el tiempo, oyendo una Comedia que Roque de Figueroa Autor dellas representó en la Antepopa de la Real con su compañía; que entonces acaso se hallava en Tarragona.»

1653.—De cuentas antiguas què se me han presentado, aparece que el 16 de mayo de 1653, se ensayó en el Buen Retiro una comedia, y se representó el 18; otra comedia, con loa, se representó el mismo día 18 de mayo, y se repitió al siguiente. Estas mismas cuentas indican también los días que en los años sucesivos se representaron comedias en el Retiro; pero como no se nombran estas comedias, ofrecen poco interés.

1657.—Gloriosa celebridad de España en el feliz nacimiento y solemnísimo bautismo de su deseado príncipe D. Felipe Próspero, hijo del gran monarca D. Felipe IV, y de la esclarecida reina Doña Mariana de Austria, escrita por Rodrigo Méndez Silva. Madrid, 1658.

Descripción de las fiestas que se celebraron desde el 13 al 27 de diciembre de 1657. Terminaron con la comedia de D. Antonio de Solís, *Psiquis* y *Cupido*, que se representó con el mayor lujo en el teatro del Buen Retiro. Las máquinas que sirvieron para esta función teatral, eran obra del ingeniero italiano María Antonozzi.

mente las tituladas *Dar la vida por su dama ó el conde de Sex* y *Lo que pasa en un torno de monjas;* y tan lejos se ha ido en este camino, que se le

1660.—«Relacion verdadera de las grandiosas fiestas y regocijos, que la muy noble y muy leal Ciudad de Valladolid hizo á nuestro Rey y Señor Don Felipe Quarto el Grande, viniendo de Irun de entregar á la Christianissima Reyna de Francia Doña María Teresa de Austria, su hija; donde se declaran los grandes aparatos de fuego, luminarias, toros y cañas, y los Señores que torearon y la máscara que hicieron. Madrid, 1660.»

Las fiestas aquí descritas se celebraron en el palacio Real en Valladolid, desde el 18 al 20 de junio de 1660. De la noche del 19 de junio, dice lo siguiente:

«Se retiró su Magestad y fué al salon, adonde le tenian prevenida una comedia con admirables aparienciasy perspectivas. de la qual fueron Autores D. Juan de Matos, D. Juan de Avellaneda y D. Sebastian de Villaviciosa.»

1661.—Un decreto Real, existente en el Archivo de Palacio de Madrid, firmado por D. Luis Oyanguren, con la fecha de 29 de octubre de 1661, encarga al marqués de Heliche de la inspección superior de las representaciones teatrales del Palacio, y al duque de Medina de las Torres de las del Buen Retiro.

De este marqués de Heliche dice Bances Candamo en un manuscrito suyo sobre el teatro español:

«Fué el primero que mandó delinear mutaciones y fingir máquinas y apariencias, cosa que, siendo Mayordomo mayor el Señor Condestable de Castilla, ha llegado á tal punto, que la vista se pasma en los theatros, usurpando el a te todo el imperio á la naturaleza. Las lineas paralelas y el pincel saben dar concavidad á la plana superficie de un lienzo, de suerte que jamás ha estado tan adelantado el aparato de la escena ni el armonioso primor de la música como en el presente siglo.»

1662.—«Relacion de las fiestas que el Excelentisimo Sr. D. Luis de Guzman Ponce de Leon, Embaxador or-

atribuyen todas las impresas, cuyo autor se llama *un ingenio de esta corte*. Pero esta última suposición se funda en un error manifiesto, no

dinario de la Magestad Catholica á la Santidad de Alexandro Pontifice Maximo, hizo en Roma por el Nacimiento de el Serenisimo y Altisimo Principe de las Españas Don Carlos Felipe de Austria. Escrita por Don Enrique de Sevilla. Roma, 1662.

»El dia Lunes 20 de febrero de 1662 algunos de los cortesanos Españoles mas principales, que asisten en esta Corte á sus pretensiones, negocios y regocijos, representaron privadamente una Comedia española en el salon de el Palacio Real, á que asistio detras de çelosia su Excelencia con algunos Eminentisimos señores Cardenales.»

1677.—«La *Gazeta ordinaria de Madrid*. Martes 28 de deziembre 1677.

»A 22 de el corriente se celebró en Palacio el felicisimo dia de el cumplimiento de años de la Reyna N. S., y á la noche se representó la famosa comedia de los *Juegos Olímpicos*, que Su Magestad honró con Su Real presencia, asistido de Su Alteza.»

1678.—«La *Gazeta ordinaria de Madrid*. Martes 11 de enero 1678.

»La noche de Pasqua de Reyes se representó la famosa comedia de el *Hércules de Ocaña* gozando Su Magestad sobre todo de semejantes ejemplos, que imitan á los Heroes antiguos asi en el valor como en esfuerzos sobrehumanos.»

Idem 8 de febrero.—Háblase aquí del casamiento del primogénito del duque de Medinaceli con la hija del duque de Osuna; después dice: «El dia siguiente se represento la Comedia de *Alfeo y Aretusa*, el sábado la del *Jardín de Falerina*. El domingo 6 los referidos Señores Esposos y Parientes fueron conbidados por el Señor Duque de Medina Celi en su quarto de Palacio. Ayer lunes gozaron de la gran Comedia de los *Juegos Olímpicos*.»

Idem 27 de diciembre 1678.—«El Jueves 22 del cor-

existiendo tampoco pruebas históricas de ninguna especie que autoricen tampoco á admitir la primera, sabiéndose sólo con certeza que le

riente se celebró en Palacio el dichoso cumplimiento de años de la Reyna N. S... La misma noche se representó primera vez, en Presencia de S. M. la famosa Comedia nueva del *Dios Pan*, prevenida de proposito para esta ocasion, en que dignisimamente se desempeñó el Autor de ella, D. Melchor de Leon, uno de los más excelentes ingenios de esta Corte.»

El día 8 de diciembre 1678.—«El Viernes (4 de noviembre) se celebró la fiesta de San Carlos, juntamente con el festejo del glorioso nombre de Nuestro Monarca: á la noche se representó una Comedia de Musica y mutaciones, hecha al proposito.»

1679.—De las fiestas que desde el 19 al 23 de noviembre de 1679 se celebraron en Burgos, con ocasión de la primera entrevista de Carlos II y de su esposa María Luisa de Borbón, después de dar cuenta detallada la *Gaceta* del 28 de noviembre, dice: «Festejó el Rey á la Reyna luego con la primera jornada de *Eco y Narciso*, continuando en las dos restantes noches lo que faltaba de ella con una Loa discreta y Cortesana para tan digno asunto.»

1685.—He encontrado en los antiguos libros de cuentas, á que me he referido antes, noticias abundantes acerca de las representaciones dramáticas que hubo este año y los doce siguientes en la corte; pero como aluden á una época del teatro español, tardía ya y menos importante, me contento con extractar de ellas lo que sigue:

El 7 de julio de 1685 se dió orden de preparar el salón pequeño del Buen Retiro para la representación del auto sacramental *A Dios por razón de Estado.*

El 6 de noviembre del mismo año se representó *La fiera, el rayo y la púrpura*, para solemnizar el natalicio del Rey sólo ante los cortesanos, repitiéndose luego para el público desde el 11 al 25. Con motivo de estas re-

agradaba reunir á su alrededor á los poetas de más talento, y trazar en su compañía planes de comedias. Acostumbraba también, en un círcu-

presentaciones públicas se mencionan los diversos asientos de los espectadores, llamándoseles de esta manera:

Aposentos del primero, segundo y tercer suelo.
Cazuela.
Taburetes.
Bancos.
Bancos del patio.
Patio.
Aposentos de cazuela.

El 20 de abril de 1687 se trasladó la familia Real al palacio del Buen Retiro, y hasta el 25 de mayo, y por las compañías de Damián y de Agustín Manuel, se representaron las comedias siguientes:

Abril 22 y 23.—*Montescos y Capuletes.*
Idem 24.—*Troya abrasada.*
Idem 25 hasta el 28.—*Jerusalén destruída.*
Idem 29 y 30.—*A un tiempo Rey y vasallo.*
Mayo 1.°—*Amparar al enemigo.*
Idem 2 hasta el 5.—*Las amazonas.*
Idem 8 hasta el 19.—*Orfeo y Aretusa.*
Idem 20.—*Montescos y Capuletes.*
Idem 21.—*Maravillas de Babilonia.*
Idem 23.—*El secreto á voces.*
Idem 24 y 25.—*Para vencer amor querer vencerle.*

Con arreglo á los mismos documentos se representaron en el Buen Retiro:

El 25 de agosto 1688.—*Andrómeda y Perseo.*
Idem 25 de agosto 1687.—*Los tres mayores prodigios.*
Idem 21 de mayo 1691.—*Triunfos de amor y fortuna.*
Idem 26 de julio 1691.—*Icaro y Dedalo.*
Idem día de Santa Ana 1693.—*Psiquis y Cupido.*
Idem 6 de noviembre 1695.—*La estatua de Prometeo.*
Idem 26 de julio 1695.—*La fuente del desengaño.*
Idem 28 de diciembre 1695.—*Amor procede de amor.*

lo más estrecho de su corte, desempeñar papeles en comedias improvisadas (3).

La etiqueta de la corte había prohibido has-

El 26 de julio 1697.—*También sin envidia hay celos.*

Idem 28 de octubre 1697.—*Los triunfos de la hermosura y los infiernos de amor*, de D. Carlos de Villamayor.

Idem 17 de noviembre 1697.—*Muerte en amor es la ausencia*, de D. Antonio Zamora.

Idem 30 de julio 1698.—*Ipodamia y Pelope*, de D. Sebastián Rejón.

(2) Moreto, en la primera escena de su *No puede ser guardar una mujer*, hace la siguiente brillante descripción del gusto artístico de Felipe IV y de su liberalidad con los poetas:

¿Y qué ingenio en nuestra edad
Nuestro Rey no ha enriquecido?
¿Qué pluma empleo no ha sido
De su liberalidad?
¿El retor de Villahermosa,
Góngora, Mesa y Enciso,
Mendoza y otros, que quiso
Por su elección generosa?

Después, congratulándose del caso poco común de que los grandes y los ricos favorecieran y cultivaran la poesía, añade:

....
¿No fué el de Villamediana
Rico y señor?
....
¿No ha habido muchos señores
Que ilustraron la poesía?
....
¿No hay uno de los mayores
....
Que hoy, sin ser lisonja, son
Sus dulces versos discretos? etc.

(3) Oportuno parece referir aquí esta anécdota: reunidos un día muchos poetas en palacio, propuso el Rey que se improvisase una comedia sobre la creación del mun-

ta entonces al Rey su asistencia á los teatros; y aunque Felipe IV no se atrevió á anular esta costumbre, visitó, no obstante, de incógnito á los de la Cruz y del Príncipe. Pero, para entregarse sin obstáculos á su recreo favorito, y á la vez para facilitar un local más decente á las representaciones escénicas, ya desde el principio de su reinado construyó un teatro en el palacio del Buen Retiro, ante las puertas de Madrid, para que fuese exclusivamente teatro de la corte, y cuyos espectadores habían de ser personajes invitados por el Monarca para acompañarle. Este teatro superó en sumo grado á los corrales de la ciudad en la elegancia de sus dependencias y en la perfección de decoraciones y máquinas, guardándose en su construcción reglas tan distintas de las seguidas hasta entonces, que estaba cubierto por un techo y cerrado por todos lados. El salón, ó la parte del mismo teatro destinada á los espectadores, era, sin duda, de extensión reducida; pero, en cambio, era mucho mayor la escena, y dispuesta de tal suerte, que era posible emplear en ella los aparatos escénicos más

do, y encargó á Calderón que escribiera el papel de Adán, reservándose él el del Creador. Adán, en un largo discurso, trazaba las bellezas del Paraíso; y al notar que Dios daba señales de impaciencia, preguntó la causa.—¿Cuál ha de ser?—replicó el Rey:—que me arrepiento de haber creado un Adán tan elocuente.

complicados. El fondo podía abrirse hacia el jardín; circunstancia particularmente favorable á los efectos teatrales, puesto que de esta manera las decoraciones en que se representaban paisajes á pérdida de vista producían mucha mayor ilusión, y porque daba así también cabida á los coros, por numerosos que fueran.

Consultemos además, para conocer este teatro de la corte, á los mismos viajeros franceses del siglo XVII, que nos describieron antes los corrales de la Cruz y del Príncipe. El personaje que acompañaba al mariscal de Grammont, que vino á la corte de España el año de 1659, como enviado extraordinario de Luis XIV, habla en una carta á su hermana de una fiesta que se celebró en el palacio antiguo ó alcázar en honor de este enviado (1). «Lo mejor de todo, escribe, y lo que yo dejo para lo último como bocado más sabroso, es la comedia que fué ayer por la noche representada. El salón estaba sólo alumbrado por seis antorchas, ó más bien seis grandes cirios, en candeleros de plata de un tamaño verdaderamente gigantesco. A ambos costados del salón, y fronteros uno á otro, hay dos palcos ó tribunas con cancelas de hierro. Ocuparon uno las Infantas y algunos de palacio, y destinóse el otro

(1) *Journal du voyage d'Espagne*: París, 1669.

al Mariscal. A lo largo de los dos costados había dos filas de bancos cubiertos con tapices de Persia, en los cuales se sentaron doce damas, unas en frente de otras, y apoyando sus espaldas en los bancos posteriores. Mucho más abajo, hácia el escenario, estaban algunos señores; junto al cancel del mariscal Grammont sólo había un grande. Nosotros los franceses nos hallábamos detrás del banco en que se apoyaban las damas... Después entraron la Reina y la Infantita (1). Precedíalas una dama de la corte con una vela. El Rey, al aparecer, saludó á las damas quitándose el sombrero, y se sentó en el palco á la derecha de la Reina, y la Infantita á la izquierda de aquélla. El Rey se mantuvo inmóvil durante toda la representación, y sólo una vez habló con la Reina, aunque miraba en ocasiones á todas partes. Veíase junto á él un enano... Al acabarse la comedia se levantaron todas las damas, y una tras otra abandonaron sus asientos, juntándose en medio, como lo hacen los canónigos terminados los Oficios. Estrecháronse luego las manos, é hicieron su cortesía; ceremonia que duró medio cuarto de hora, porque una á una, no todas á un tiempo, hicieron sus respectivas ge-

(1) Esta Infantita era María Teresa, la prometida de Luis XIV.

nuflexiones. Mientras tanto estuvo el Rey de pie con el sombrero en la mano; después se inclinó cortesmente ante la Reina; ésta ante la Infantita, y todos se dieron las manos y salieron. Hablóse mucho en la comedia representada: el galán era un arzobispo de Toledo que mandaba un ejército; y para no dar lugar á dudas, presentábase siempre con sobrepelliz, pero armado de espada, con botas de montar y espuelas (1).»

La condesa d'Aulnoy dice en otra carta, fecha en Madrid el 29 de mayo de 1689, lo siguiente:

«El Buen Retiro es un palacio real, edificado delante de una de las puertas de Madrid. Cuatro construcciones importantes y cuatro pabellones forman un cuadrado perfecto. En el centro hay un jardín con flores y una fuente con una estatua, que arroja agua, con la cual se riegan las flores y los árboles de las calles, que van de unos edificios á otros. Este palacio tiene el defecto de ser muy bajo; pero las habitaciones son espaciosas, lujosas y adornadas con buenos cuadros. El oro y los colores más vivos, que revisten los techos y artesonados, resplandecen por todas partes... El

(1) Esta comedia era probablemente *La conquista de Orán por el cardenal Cisneros, arzobispo de Toledo.*

parque tiene de circuito más de una legua. Hay en él muchos pabellones aislados muy lindos... y un canal, á donde confluyen muchas fuentes de agua viva, y un estanque, en el cual se ven góndolas pequeñas del Rey, pintadas y doradas. Habita aquí mientras duran los grandes calores del verano, porque las fuentes, los árboles y los prados hacen este paraje más fresco y agradable... El teatro para la representación de las comedias está bien trazado, es grande y adornado de esculturas y molduras doradas. Caben holgadamente quince personas en cada palco. Todos tienen celosías, siendo doradas las del Rey. No hay orquesta ni anfiteatro, y los asientos se hallan en el patio ó parterre, y en unos bancos... Antes era pública la entrada, aunque asistiera á la función el Rey; pero esta costumbre ha sido abolida, y para entrar ahora es preciso ser de un rango elevado, ó desempeñar, por lo menos, algún cargo importante, ó pertenecer á alguna de las tres órdenes militares... Este teatro es, sin duda, muy bello: todo él está pintado y dorado, y los palcos, como en los nuestros de ópera, tienen celosías, pero desde arriba hasta abajo, de modo que son verdaderos aposentos. El del Rey es suntuoso (1).»

(1) Además de las antiguas relaciones de viajeros, ya

La inclinación al lujo y á la pompa, desplegada por Felipe en su capital, lo indujo también á llevar al teatro y á la representación escénica las mismas aficiones. Si se hubiera atenido á cuidar de la representación externa de los dramas, imitando en lo posible la verdad; acomodar el traje al carácter de los papeles que se desempeñaban, y hacer á las decoraciones más ilusorias, el arte habría ganado sin duda; pero no se limitó á esto sencillamente: disfrutó con la ostentación y el lujo del aparato escénico, y con los efectos teatrales deslumbradores, é impulsó á los poetas, á quienes pagaba, ó que deseaban complacerlo, á seguir la misma tendencia, y á componer co-

citadas, las cartas de Mme. de Villars, esposa del embajador francés, que vivió en Madrid de 1679 á 1681, contienen algunas noticias acerca del teatro. (*Lettres de madames de Villars, de la Fayette et de Tencin:* París, 1823.) Escribe con fecha 6 de marzo de 1680:

«J'ai été assez souvent à la comédie espagnole avec elle (la Reine): rien n'est si detéstable. Je m'y amusais à voir les amans regarder leurs maitresses et leur parler de loin avec des signes qu'ils font de leurs doigts; pour moi je suis persuadée que c'est plutôt une marque de leur souvenir qu'un langage; car leurs doigts vont si vite, que, si ces amants s'entendent, il faut que l'amour d'Espagne soit un excellent maitre dans cet art. Je pense que c'est qu'il y voit plus clair qu'ailleurs, et qu'il ne se soucie guère de faire plus de Chemin.

»Il y eut dimanche au Retiro une comédie de machines où les deux reines et le roi étoient. Il y falloit être à midi. L'on y mouroit de froid.»

medias semejantes á óperas, y calculadas para dar lustre á los espectáculos que se representaban. De aquí la explicación de que encontremos en este período tan gran número de obras dramáticas que, al parecer, no se proponen otro objeto que hacer brillar el arte del maquinista y del decorador, y recrear á los espectadores con inundaciones y lluvias de fuego, con procesiones pomposas y marchas de ejércitos, y ensordecer los oídos con trompetas y clarines, truenos y terremotos. Siempre que el teatro llega á florecer en cualquiera parte, en virtud de su propia é ingénita fuerza, hay que complacer las exigencias de la mayoría del público, que desea ver ó contemplar variados espectáculos, y de aquí también que los poetas españoles, antes de este período, no hubiesen desatendido el placer que reciben los sentidos de una exornación teatral atractiva. Principalmente en los dramas religiosos, largo tiempo antes se hacía alarde de un aparato escénico extraordinario, si bien en ellos, como en los mitológicos, y en las composiciones fundadas en tradiciones románticas de la Edad Media ó en los libros de caballerías, su mismo objeto las limitaba más ó menos á contenerse en determinado círculo. Pero los medios de que se disponía para sostener los teatros existentes, que dependían sólo del público, eran, naturalmente,

muy inferiores en valor y en extensión á los suministrados con el mismo objeto por el Real Erario. He aquí, sin duda, el origen, en cuanto se refiere á esa abundancia de recursos y á las excitaciones hechas por Felipe IV á los poetas, de las innumerables comedias de esa especie, destinadas en particular para solaz de la corte del Buen Retiro. Su representación se reservaba para las ocasiones solemnes, bodas, etc., y el lujo, de que se hacía entonces alarde, era real verdaderamente. Para la invención y disposición de las decoraciones, había Felipe IV tomado á su servicio al ingenioso Cosme Loti, constructor de máquinas italiano; y si nos hemos de atener á las prolijas noticias de él que han llegado hasta nosotros, no es posible dudar de que había llevado á tal perfección su arte, que quizás no fuese aventajado ni aun por los maquinistas de ópera de nuestra época. No sólo sabía figurar montañas vomitando fuego y temblores de tierra; á la mar con navíos que lo cruzaban en distintas direcciones; palacios de la más rica y artística arquitectura; el Olimpo con la asamblea de los dioses en su cima, y el Tártaro con los condenados allá en lo hondo, todo ello de una manera maravillosa, sino castillos, que aparecían de repente con la vara mágica; á Faetonte dirigiendo el carro del sol, y precipitándose lue-

go en el abismo; á Perseo, que cabalga por los aires montado en el pegaso; á Venus, atravesando el cielo en un carro de nubes, tirado por cisnes, etc. No se escaseaban, sin duda, los gastos, por cuantiosos que fueran, para representar esas escenas con todo el brillo posible, y en casos necesarios se hicieron los preparativos más difíciles, opuestos por su índole á la especial disposición de todo el teatro, como, por ejemplo, para representar los *Tres mayores prodigios*, de Calderón, en que el escenario se dividía en tres compartimentos de tablas separados, en cada uno de los cuales había de emplearse un juego escénico de los más complicados, y representarse los tres actos por tres compañías distintas.

La celebración de tales fiestas escénicas se verificaba, no sólo en el teatro del Buen Retiro, sino también con alguna frecuencia en los jardines del palacio, y casi siempre con la exornación más artística. Así leemos, entre otras cosas, que en la noche de San Juan del año de 1640 se levantó un tablado en el estanque del Buen Retiro, para representar en él una comedia. Descansaba en ciertas barcas, y fueron innumerables las luces, telones, máquinas, entrebastidores y decoraciones que se emplearon. El coste fué exorbitante y las pérdidas mayores, porque en lo mejor del espectáculo

sobrevino una tempestad horrorosa, que destrozó en un instante las máquinas, derribó los pilares, se llevó los telones y puso en grave riesgo á los espectadores (1).

Otra relación más detallada de esta clase de representaciones existe también, cuyo extracto, en los términos más concisos, puede darnos una idea clara de la naturaleza de tan pomposos espectáculos. Titulábase *Circe* la comedia puesta en escena. Del centro del estanque surgía una isla, que se levantaba siete pies sobre la superficie del agua, con corales, moluscos y otras producciones marinas, y con diversas cascadas que caían de ellas en el estanque. En la isla había una montaña elevada llena de árboles. En la representación de la loa aparecía una barquilla, brillante como la plata, tirada por dos grandes peces y rodeada de tritones y nereidas, que cantaban y bailaban en el agua. En la barca estaba sentada en su trono la diosa del mar con una urna, de la cual salían varios surtidores, y con un traje largo y de muchos pliegues, de los cuales surgían también en todas direcciones otros surtidores. Al principio de la comedia se presentaba un navío grande, dorado, con gallardetes, de Ulises

(1) Ortiz, *Compendio cronológico de la historia de España*, tomo IV, pág. 401.

y sus compañeros. En una chalupa de este buque se embarcaban algunos de los viajeros para recorrer la isla. Leones, tigres, osos y otras fieras rodeaban á los recién venidos, y de los árboles resonaba una música melancólica que entonaban los que habían visitado antes la isla, transformados por los encantos de Circe. Después había de repente truenos y temblores de tierra. En la cima de la montaña brillaba un relámpago, y al cesar se veía, en lugar de esa montaña, un palacio resplandeciente de oro y piedras preciosas, con columnas de cristal y capiteles de oro, con estatuas de mármol en los huecos y alrededor jardines encantados. En el vestíbulo de las columnas, y delante del palacio, se ostentaba Circe sentada en su trono, acompañada de sus doncellas, que atraían con sus gestos á los compañeros de Ulises. A una señal de Circe brota de la tierra una mesa lujosa con manjares exquisitos; los recién llegados beben de las copas que les presentan, y se transforman como los demás huéspedes de la isla. Uno sólo puede escaparse y llevar á Ulises la noticia de lo sucedido. Ulises se acerca entonces para desvanecer el encanto: una voz que sale de un árbol le dice que se guarde de los artificios de aquella mujer astuta, y Mercurio baja del cielo y le ofrece una flor, que ha de anular todas las ar-

tes mágicas. Preséntase con ella á Circe; pero las zalamerías de la encantadora lo enloquecen de tal modo, que se abandona insensatamente á su pasión. A otra señal de la reina de la isla, seis cupidos aportan otras tantas barcas, tomando asiento en la primera la enamorada pareja, y en las demás se embarcan jugando las doncellas del séquito de Circe. Para divertir á Ulises se evocan los monstruos de lo más profundo del mar, y se les obliga á mostrarse en la superficie: ballenas y delfines discurren por el estanque, y arrojan al aire columnas de agua perfumada, que salpican á los espectadores, y sirenas y tritones celebran un baile alrededor de la barca que lleva á los amantes. Entre las diversas figuras que surgen alternativamente, encuéntrase también la Virtud, que intenta arrancar á Ulises de los brazos de la encantadora; Circe hace nuevos conjuros, y evoca terribles apariciones para ahuyentar á su enemigo; pero ésta obtiene al cabo el triunfo, y al caer Ulises en sus brazos, el encanto se desvanece, el palacio con sus habitantes se hunde por un terremoto, y los encantados recobran sus primitivas formas.

También en los jardines de Aranjuez se celebraban algunas veces estas fiestas de corte. Se ha conservado hasta nosotros otra relación detallada de uno de estos brillantes espectácu-

los, que se dió aquí en el año de 1623 para solemnizar el nacimiento de Felipe IV. El director de escena fué el arquitecto italiano César Fontana. El escenario contaba 115 pies de largo y 78 de ancho; á cada lado había siete arcos con cornisamento, pilastras, capiteles dorados, y encima galerías con balaustradas de oro y de plata, que sostenían 70 candelabros para blandones de cera. Arriba había una tienda, que imitaba al firmamento estrellado, sembrado de innumerables puntos brillantes. Veíase en el mismo escenario una montaña elevada de 80 pies de circunferencia y abierta por el centro. El argumento de la comedia que se representaba estaba sacado de las aventuras de Amadís de Gaula; los papeles eran desempeñados por los señores y damas principales de la corte, contándose entre ellas la misma Reina; en cuanto el Rey aparecía y tomaba asiento en el trono, dispuesto delante de la escena, saludábalo una música.

El espectáculo comenzaba con un baile, en que tomaban parte las señoras más bellas. Bajo uno de los arcos se presentaba una carroza de cristal, en donde venía el río Tajo cercado de muchas ninfas y náyades. Un segundo carro traía al mes de Abril, y uncido á él venía el oro del Zodiaco. Después que esas dos figuras saludaban al Rey y bajaban de sus carrozas,

acudía el Tiempo á la escena, montando un águila dorada, y felicitaba al Rey por su aniversario; después se abrían tres árboles y dejaban ver unas ninfas, que rivalizaban por su parte en congratulaciones entusiastas. En la comedia, que después comenzaba, se prodigaba hasta el extremo el lujo más suntuoso en trajes brillantes y pomposas decoraciones. Entre otras, se veía á la Aurora subir al cielo en una nube resplandeciente; pelear dragones, que lanzaban llamas; abrirse la montaña, que estaba en el centro de la escena, y ofrecer un palacio encantado, guardado por cuatro gigantes; desaparecer luego este palacio por un temblor de tierra, y en su lugar surgir magníficos jardines... (1).

En casi todas estas fiestas, que servían de regocijo á la corte de Felipe IV, había siempre, como parte integrante de ellas, así música como bailes, predominando al fin de tal manera uno y otra, que se transformaron por último en verdaderas óperas. *La púrpura de la rosa*, de Calderón, cuyo argumento es la muerte de Adonis, y que se representó para celebrar la paz de los Pirineos y el casamiento de Luis XIV con la infanta María Teresa, es

(1) *Obras líricas y dramáticas* de D. Antonio de Mendoza. Segunda impresión: Madrid, 1728, pág. 145.

el primer drama español, cuya representación es toda cantada. No se crea, sin embargo, que, á pesar de lo expuesto, sólo servía el teatro del Buen Retiro para esos espectáculos pomposos, porque se utilizaba también para la representación de todas las demás clases de dramas, y, entre ellas, de las comedias de capa y espada, para las cuales no era necesario lujo alguno en las decoraciones.

Sin embargo, ese lujo externo escénico á que aludimos, es un rasgo característico que separa la segunda mitad de la edad de oro del teatro español de la primera, y un síntoma, al mismo tiempo, que deja ya adivinar su próxima decadencia. Mientras hubo grandes poetas, como Calderón, consagrados á este género literario, el lujo de la representación escénica fué realzado por el esplendor incomparable de la poesía; pero no es dable sostener que, cuando accedían á las pretensiones de la corte, habían de conservarse á la misma altura en que lo hubieran hecho, á seguir sólo su propia inclinación; y cuando la literatura dramática fué cultivada por medianos escritores, hubo de transformarse el arte en vano é insubstancial espectáculo. El influjo perjudicial que ejerció ese lujo escénico en el público y en los actores, fué, sin duda, incalculable, por acostumbrarse el primero á un espectáculo poco dramático,

que apartaba la atención de los elementos esenciales del arte, y corrompía á los últimos hasta el punto de que no se propusiesen representar sus papeles en sus rasgos más esenciales, en su carácter, por decirlo así, espiritual, sino sólo para producir un efecto puramente externo, fiándose de los brillantes accesorios que aligeraban su trabajo y encubrían también sus faltas.





CAPÍTULO II.

Nueva época de la poesía dramática.—Nuevas especies de piezas dramáticas.—Aparato escénico de esta época.—Principios de la decadencia del teatro español en el reinado de Carlos II.



FORTUNADAMENTE esos espectáculos teatrales de corte no constituyen el único lazo que une el nombre de Felipe IV con la historia del drama español. No es posible dudar del verdadero amor que profesó este Monarca al arte dramático, ni de sus merecimientos en protegerlo y fomentarlo. Pruébalo la penetración con que supo distinguir á los poetas de más talento y más dignos de su aprecio para llamarlos á su lado, entre la infinita muchedumbre de ellos que se esforzaba en granjearse sus favores. Debiéndole una posición social independiente, los poetas dramáticos no siguieron ya sujetos á las exigencias de los empresarios de teatro, para

ganarse recursos miserables de subsistencia á cambio de un trabajo incesante y atropellado, sino que pudieron meditar sin precipitación sus composiciones, y escribirlas con ese esmero, sin el cual es imposible la perfección artística. Aquí, como en otras partes, yace la diferencia característica que separa la época anterior del arte dramático de la que mencionamos, apareciendo esta última como el punto culminante que alcanza toda la poesía dramática española. Ya Lope de Vega y sus coetáneos habían desarrollado los primeros gérmenes de este género literario, creciendo lozanos bajo su cultivo. A la verdad, cuando se atiende sólo á la riqueza de la fantasía y á la fecundidad de la invención, nos asaltan algunas dudas de si son ó no superiores á los de esta época los poetas que florecieron en la precedente; y hasta la elegancia de las creaciones, el trazado juicioso del plan y la sobriedad en su desarrollo, no faltan tampoco en las obras de los poetas más antiguos, escritas en los instantes más afortunados de su inspiración; pero puede asegurarse que, comparadas con estos trabajos más perfectos, se observan, por lo menos, otros muchos, en los cuales notamos propiedades contrarias, como la violación grosera y manifiesta de las reglas de la composición dramática, falta de unidad en su conjunto, y del cui-

dado necesario en su corrección. ¡Y cómo había de ser de otra manera, si tenemos en cuenta la profusión y prodigalidad de Lope de Vega en esta materia, el maestro principal, que arrastró consigo á la mayoría de sus contemporáneos! La nueva generación de dramáticos emprendió en esta parte nueva senda, no entregándose á producir sin plan ni concierto, y en virtud de ese fuego que los devoraba, composiciones baladíes, sino que profesó más respeto al público, guardando más las leyes eternas de todo arte cuyo principio fundamental es la perfección en la forma, y la simetría íntima de las distintas partes de su conjunto. Pronto veremos que esta regla capital de conducta fué observada por los poetas más importantes que representan este nuevo período, no oponiéndose á este aserto que otros dramáticos de rango inferior diesen á luz en él obras sin concierto ni orden, y que hasta los más caracterizados prescindiesen también alguna vez de sus preceptos.

Aunque nos llene de admiración la riqueza inagotable de inventiva de la época anterior y las creaciones infinitas que brotaban á raudales de ella, como de una fuente perenne, y el prodigioso número de elementos poéticos existentes en la misma, hasta tal punto, que, bajo este aspecto, no se encuentra ninguna otra que

le iguale, siendo difícil arrancarse de ese florido laberinto para penetrar después en artístico jardín, lleno de más regular riqueza; aunque se haya de confesar que no hubo tal superabundancia de condiciones poéticas en el período subsiguiente de la poesía dramática, no es posible abrigar dudas de ninguna especie de que la última aventaja á la primera en perfección artística. Pero como esta misma perfección debe ser el modelo eterno, á que ha de sujetarse la teoría y la crítica estética, siempre que se trate de determinar el mérito absoluto de una composición poética, hemos de considerar colocado en el peldaño más alto de esta escala, para ser consecuentes, al período de tiempo, que se distingue por la mayor conformidad de sus composiciones con aquel modelo. Asentadas, pues, estas observaciones, que serán después confirmadas con el examen más prolijo de las obras de cada poeta, y que son necesarias para comprender su historia, nos ocuparemos de nuevo en trazar los contornos externos del teatro español, desde la ascensión al trono de Felipe IV.

Si la literatura dramática fué desde principio del siglo XVII el centro ó el foco de la poesía española, también es cierto que la ilustrada inclinación del joven soberano á este género literario, excitó más á todos los poetas de

su tiempo á emplear todas sus fuerzas en sobresalir en la composición de este género dramático. El número de comedias, que se pusieron en escena durante su reinado, si no superior, fué á lo menos igual á la multitud infinita de ellas, que se representaron bajo sus dos predecesores. Porque si bien cesó esa poligrafía monstruosa, que hizo escribir á Lope de Vega 1.500 comedias y 300 á Tirso de Molina, ya que el esmero, que consagraban los dramáticos de esta época á sus escritos, los incapacitaba de igualar en fecundidad á sus predecesores, sin embargo, como acontece en los países meridionales, en cuyo fértil suelo alcanza la vegetación rápido y lozano desarrollo, fué siempre muy considerable el número de obras dramáticas que se escribieron, cuando se comparan con las compuestas por los poetas dramáticos de otras naciones, y se aumentaron también, con relación á la época anterior, los que se consagraron á escribir para el teatro.

Hacia la mitad del siglo XVII se distinguieron las obras dramáticas del teatro español con nombres diversos, no usados en tiempo de Lope de Vega; tales son:

Las comedias de figurón, palabra que indica aquellas comedias, en las cuales aparece un personaje ridículo y exagerado, generalmente algún fatuo presuntuoso y bien educado. Mo-

reto, Rojas y algunos otros nos han dejado excelentes comedias de este género, aunque después degeneraron en farsas groseras y vulgares.

Los sainetes, nombre nuevo, que en realidad significaba lo que antes *entremeses*. Los sainetes, sin embargo, eran generalmente de acción más extensa. Se representaban, como los entremeses, entre las jornadas de los dramas más importantes.

Las mojigangas eran pequeñas piezas burlescas, semejantes á los sainetes, en que se presentaban caricaturas y máscaras. Fueron más comunes éstas en el siglo XVIII, si bien en los catálogos que existen hay algunas piezas de Calderón y de Moreto que llevan este nombre.

Las zarzuelas, operetas ó composiciones pequeñas destinadas al canto. *La púrpura de la rosa*, de Calderón, es una de estas zarzuelas. Este nombre proviene del de una posesión de recreo, denominada así, situada no lejos de Madrid, y que se aplicó después á ese linaje de composiciones.

Hemos dicho antes que las loas no eran ya tan necesarias como en la época anterior, ni elemento casi esencial de toda representación escénica, conservándose, en general, sólo en los autos. Las fiestas del Corpus, desde la mitad del siglo XVII, no son tan frecuentes

como antes, puesto que Vera Tassis dice, en la biografía de Calderón, que ya en los últimos años de este poeta insigne no se representaban autos sacramentales en Sevilla, en Granada ni en Toledo. En Madrid, sin embargo, se celebró siempre la fiesta del Corpus con toda la pompa á la antigua usanza. La condesa d'Aulnoy, en una carta fecha en 27 de junio de 1679, describe una de estas fiestas, que copiamos aquí como complemento de la inserta antes, de otro viajero.

«Debo decir, escribe esta señora, que he visto la fiesta del Corpus, aquí muy solemne. Hay una procesión general á la que asisten todas las parroquias y todos los religiosos, cuyo número es muy grande. Las calles por donde pasa se cubren con tapices, los más bellos del mundo, porque no me refiero sólo á los de la Corona. Los hay á millares de los particulares, verdaderamente admirables. Quítanse las celosías de los balcones, y se cuelgan de ellos tapices con ricos ornamentos en los huecos y doseles; toldos de lienzo dan sombra á las calles, é interceptan los rayos del sol. Humedécense estos toldos para que estén más frescos; las calles se enarenan, se riegan y se cubren de tantas flores, que sólo hollándolas se puede andar por ellas. Los lugares destinados á las paradas son muy espaciosos, y magníficos sus ador-

nos... Toda la corte, sin excepción alguna, asiste á esta fiesta. Los consejos seguían sin orden ni concierto, y los consejeros llevaban todos cirios. El Rey también lo llevaba, y seguía inmediatamente á la custodia. Es ésta una ceremonia de las más bellas que se pueden ver... A las dos de la madrugada la procesión estaba todavía en la calle. Cuando pasó delante del palacio, se tiraron bombas de pólvora, y se dispararon muchos cohetes. El Rey fué á Santa María, iglesia próxima al palacio, para tomar parte en la procesión. Todas las damas se visten este día su traje de verano. Asómanse muy compuestas á los balcones, en los cuales hay canastillos llenos de flores, ó frascos con agua de olor, para el momento en que pasa la procesión... Cuando la custodia entra en la iglesia, todos corren á sus casas para comer y asistir á los autos. Estos son tragedias de argumentos piadosos, y de representación bastante extraña. Se representan en el patio ó en la calle del presidente de cada consejo, á quien corresponde. El Rey asiste también, y los billetes se reparten la víspera entre los espectadores distinguidos. Fuimos, pues, convidados, llamándome la atención que se encendiesen innumerables antorchas, cuando el sol caía á plomo sobre los comediantes y derretía las bujías como si fuesen de manteca. Representaron la

pieza dramática más impertinente que yo he visto en mi vida. He aquí su argumento:

»Reunidos los caballeros de Santiago, se les presenta Nuestro Señor Jesucristo, y les ruega que lo reciban en su orden. Muchos se inclinan á este parecer; pero los más antiguos exponen los inconvenientes que se seguirían de admitir en la orden á un personaje de tan humilde origen, porque su padre, San José, es un pobre carpintero, y la Santa Virgen, su madre, una costurera. Nuestro Señor espera muy inquieto la resolución de los caballeros, que, al fin, con alguna pena rechazan su pretensión. Determinan entonces instituir, sólo en su obsequio, la orden de Cristo, y así todos quedan contentos. Esta orden es la de Portugal. Y, sin embargo, esto lo hacen sin malicia, y preferirían morir á faltar al respeto que merece la religión. Los autos se representan por espacio de más de un mes, y estoy tan cansada de verlos, que me propongo, en cuanto pueda, no asistir á ellos.»

No ha faltado quien se tome el trabajo de calcular el número de todas las comedias de la edad de oro del teatro español. Esta es una empresa vana, en cuyo favor no hay probabilidad alguna de acierto, puesto que no han llegado hasta nosotros datos fidedignos para acometerla. Es seguramente insensato considerar,

como aproximada á la verdad, la suma de los dramas españoles, insertos en los catálogos publicados en el siglo XVIII. Catálogos de esta especie sólo comprendían las obras dramáticas impresas, ó las manuscritas, que por casualidad habían llegado á manos de los editores. Si de las comedias de los más famosos poetas sólo pocas han llegado hasta nosotros, acaso ni una tercera parte de las de Lope y una quinta parte de las de Tirso de Molina, fácil es de deducir cuánto más grande debió ser el número, que se ha perdido, de las escritas por otros autores menos celebrados (1). Así aparece claro el error de aquéllos que piensan, que las 3.852 comedias, registradas por la Huerta,

(1) En *La cosaria catalana*, de Matos Fragoso, aparece una tropa de comediantes, cautiva en poder de moros. Preguntado el director qué comedias trae consigo, contesta así:

«.................. famosas
De las plumas milagrosas
De España; si escuchar quieres
Los títulos, estos son:
La bizarra Arsinda, que es
Del ingenioso Cervantes;
Los dos confusos amantes,
El conde Partinuples,
La española, de Cepeda,
Un ingenio sevillano;
El secreto, *El cortesano*,
La melancólica Alfreda,
Leandro, *La renegada*
De Valladolid.»

De éstas, sólo *La bizarra Arsinda*, *El conde Partinuples* y *La renegada de Valladolid* se encuentran en el catálogo de la Huerta.

componen todo el repertorio de la literatura dramática española. Tampoco es difícil, si se suman las obras de sólo diez de los dramáticos más conocidos, superar fácilmente á la suma indicada. Cuéntense las mil quinientas comedias de Lope de Vega, las cuatrocientas de Luis de Guevara, las trescientas de Tirso de Molina, las ciento y tantas de Calderón y de Alvaro Cubillo de Aragón; el número no exacto, pero siempre muy considerable, de los dramas del Dr. Ramón, de Montalbán, de Mira de Mescua, de Matos Fragoso, etc... y pronto se completa la suma indicada por la Huerta. Añádanse á esto la innumerable muchedumbre de poetas dramáticos, cuyo solo nombre se ha conservado hasta nosotros; las contenidas en las grandes colecciones de comedias españolas, y los muchos dramas que se representaban en el teatro sin indicación de su autor, y será preciso convenir que se duplica con seguridad, y sin exageración alguna, el catálogo mencionado. Riccoboni, en sus *Reflexions sur les differens theatres de l'Europe*, Amsterdam, 1740, pág. 57, cuenta la anécdota, no por cierto inverosímil, de que un librero de Madrid acometió la empresa de reunir comedias españolas sin nombre de autor, y que las escritas por *uno*, *dos* y *tres ingenios de esta corte* llegaron á ascender á 4.800.

En la misma proporción, con que se aumentaba el número de los poetas, se multiplicaban también los teatros y los actores bajo el reinado de Felipe IV. Hasta las ciudades más insignificantes y las aldeas querían disfrutar á veces del placer de las representaciones escénicas. Esta abundancia de compañías de cómicos, y algunos desórdenes, que fueron su consecuencia, llamaron en distintas ocasiones la atención del Gobierno hacia ellos, y se dictaron algunas medidas para disminuirlos; pero no fueron bastante enérgicas para combatir el mal que se perseguía, y las disposiciones aisladas, que se adoptaron con este objeto, cayeron pronto en desuso. Así aparece claramente de un memorial, que, en el año de 1647, dirigió al Rey el actor Cristóbal Santiago Ortiz, suplicándole que pusiese orden y concierto en los teatros. Dedúcese de él que el Consejo de Castilla limitó en un principio á seis el número de las compañías de cómicos, reservándose el derecho de nombrar sus directores; pero que, poco después, llegaron hasta doce el número de estas compañías legales. Imponíanse penas graves á cuantas excediesen de aquel número; pero, á pesar de eso, en tiempo del autor de ese memorial existían catorce, que contaban sobre mil individuos, entre los cuales había criminales, frailes escapados del convento y clérigos

apóstatas, que, bajo la capa del histrionismo, y vagando sin cesar de un punto á otro, evitaban la persecución de la justicia. De ese documento se deduce, que era grande el escándalo y disipada la vida de esas gentes, y, como su profesión agradaba tanto al pueblo, en cualquier parte encontraban jóvenes que los protegiesen: hasta la justicia los favorecía, valiéndose, para lograrlo, de la intercesión de las mujeres de las compañías. Otra causa principal de ese desorden, según el mismo documento, era la avaricia de los dueños de los teatros, á quienes interesaba tenerlos siempre alquilados, pretextando que, de no ser así, lo pagarían los hospitales, debiendo advertirse que, de veinte años á su fecha, se habían construído tantos teatros, que eran pocas las ciudades, y hasta las poblaciones insignificantes, que no contaban alguno; y, siendo así, con el afán de alquilarlos, formábanse por do quier compañías de la legua, á las cuales ayudaban, adelantándoles dinero, los mismos arrendatarios (1).

(1) Una descripción muy animada del bullicio y del tumulto, inseparable de las representaciones públicas teatrales, se encuentra en *El día de fiesta*, su autor D. Juan de Zabaleta. Dos partes: Coimbra, 1666. Véase lo siguiente, que extracto de este libro:

Tomo II, pág. 3. «*La Comedia.*—Cualquiera, que desea ir al teatro un día de fiesta por la tarde, come apresuradamente al mediodía y no se detiene mucho tiempo

Los teatros de la Cruz y del Príncipe, de Madrid, continuaron, en este período como en el anterior, en iguales relaciones con los hos-

en la mesa, temeroso de no encontrar asiento. Llega á la puerta del teatro, y lo primero que procura hacer es no pagar. Muchos son los que trabajan, y sólo de pocos reciben su paga: la primera desdicha del actor. No sería lo peor que hubiese veinte personas que pagasen con cuatro ochavos, si no diesen motivo para que otros muchos los imiten. Porque uno solo no pague, hay otros que tampoco quieren pagar: todos pretenden gozar de este privilegio para que no se crea que son indignos de él. Por consiguiente, se empeñan de tal manera en gozarlo, que surgen de aquí altercados y disputas. y con tanta mayor razón, cuanto que así consiguen su objeto. Quien quiera, pues, que, sin pagar, conquista de esta suerte su entrada, prosigue después, por regla general, asistiendo al teatro sin gastar nada. ¡Donoso motivo de suscitar quimeras y privar del premio que merece su trabajo á quienes se afanan en distraerlo! ¿Se creerá, acaso, que el que no paga es por esto más tolerante? Al contrario: cuando el actor no se viste como debe, lo insulta ó lo silba. Desearía yo saber con qué derecho, así éste como todos los demás que lo imitan, piden que el actor, á quien privan de su dinero, haya de presentarse con el traje conveniente.

»Pero, en fin, nuestro hombre invade de este modo el teatro y pide su asiento á los que ya están sentados en sus bancos; dícenle éstos que no lo hay para él, pero que probablemente faltará alguno de los espectadores que han pagado ya el suyo, y que espere, por tanto, hasta que salgan los tocadores de guitarra, y que entonces ocupe el asiento que quede libre. Hecho este pacto, nuestro amigo se traslada al vestuario para entretener de este modo el tiempo. Encuentra ya á las actrices, que se despojan de sus vestidos ordinarios y se ponen los que exige la representación de la pieza; estando tan desnudas en ocasiones como antes de meterse en la cama.

pitales, que en su lugar correspondiente indicamos. Respecto á su distribución interior, parece oportuno explicar una palabra que apa-

Preséntase delante de una, que, por haber venido á pie, muda entonces de calzado con ayuda de su criada. Esto no puede hacerse sin ofensa del decoro, y la pobre actriz se ve muy contrariada; pero no se atreve á impedirlo porque, como su objeto principal es conseguir aplausos, tiene interés en no disgustar á nadie. Cualquier silbido, por injustificado que sea, desacredita á los representantes, porque todos se inclinan más bien al parecer del que censura que á su propio juicio. La actriz, por este motivo, no interrumpe la mudanza de calzado, y sufre paciente al importuno. Mientras tanto, nuestro majadero no separa de ella los ojos. Después mira desde el escenario lo que sucede con el asiento dudoso que ansía. Lo ve libre, y pareciéndole que no vendrá su legítimo poseedor, lo ocupa corriendo. Pero apenas lo hace, llega el propietario y quiere defender su derecho. El otro hace lo mismo; ambos se acaloran, y vienen á las manos. Pero el último, ¿no ha venido al teatro para divertirse? ¿Es diversión vocear y disputar? Si el primero no hubiese encontrado asiento, debiera mejor haber estado de pie, porque es preferible llevarse así tres horas á andar á la greña un solo momento... Finalmente, se aplaca la disputa: el que ha pagado su asiento se retira, y ocupa otro que le proporcionan los que han intervenido en la contienda y la han apaciguado. Poco después de cesar este desorden se tranquiliza nuestro intruso, echa una ojeada á la cazuela, pasa revista á cuantos la llenan, siente repentina inclinación por alguna que le agrada, y comienza á manifestárselo por señas. Pero ¡buen amigo! si al teatro no habéis ido á ver la cazuela, sino la comedia. Las cuatro han dado ya, y todavía no ha comenzado la función. Mirando vagamente, ya aquí, ya allí, siente de pronto que alguno le tira de la capa: se vuelve, y observa un vendedor de naranjas que, inclinándose hacia él entre dos

rece hacia la mitad del siglo XVII, y es el nombre de *tertulia*, común desde esta época en cuantos escritos se refieren al teatro. Llamá-

espectadores, le dice al oído que aquella dama que golpea con el abanico las rodillas, ha tenido un verdadero placer en ser testigo de su valor en la disputa sostenida antes, y que hará bien en comprarle por su amor una docena de naranjas. Nuestro amigo mira otra vez á la cazuela, y averigua que la dama es la misma que le gustó antes; paga las naranjas, y dice además al naranjero que ponga en noticia de la señora, que de la misma manera pagará cualquiera otra cosa que se le antoje. En cuanto desaparece el naranjero con esta embajada, ya no piensa en otra cosa que en acercarse á la dama á la salida del teatro, y maldice á la comedia, y le parece eterna porque le obliga á esperar tanto tiempo. Expresa en voz alta su desagrado, y gruñe sin reparo por esta causa, excitando así á los mosqueteros que están debajo á imitarlo en seguida, y á prorrumpir en voces ofensivas. Además de la indecencia y la grosería que revela esta conducta, adolece también de la ingratitud más monstruosa, porque los actores son, entre todos los hombres, los que más empeño tienen en conquistar el ajeno aplauso. ¡Cuántos malos ratos no pasan, trabajando sin cesar, mientras ensayan una comedia! Cuando llega el día de la representación, cualquiera de ellos daría de buen grado sus ganancias de todo el año, sólo por ser aplaudido cuando desempeña su papel. Cuando se presentan en la escena, ¡qué ansia, qué indecible afán de agradar al público! Cuando han de precipitarse desde algún peñasco, se lanzan en lo hondo como desesperados desde las decoraciones que figuran las montañas; cuando desempeñan papeles de algún moribundo, que ha de retorcerse en la agonía, se ensucian y se hieren con los clavos que sobresalen en las tablas y con las astillas de las mismas, sin hacer caso de sus vestidos, que á veces les han costado mucho dinero, etc., etc.»

banse así los asientos del piso superior, que se denominaban antes *desvanes*, y que ocupaban principalmente el público ilustrado y los clérigos. Era entonces moda estudiar á Tertuliano, y los eclesiásticos, sobre todo, tenían la costumbre de aducir en sus sermones citas de sus obras, por lo cual se les llamaba en broma tertuliantes, y tertulia al lugar que ocupaban. De estos asientos, á los cuales se daba antes el título honorífico de doctos desvanes, provenían los juicios críticos, á que los poetas atribuían mayor importancia, por la fama de entendidos que tenían los que concurrían á ellos con frecuencia. Por lo demás, no hubo alteración alguna en la distribución y conjunto de los antiguos corrales, y de aquí que, mientras se desplegaba un lujo nunca visto en el teatro del Buen Retiro, aquéllos, en punto á máquinas y decoraciones, continuaban en el mismo estado que tenían hacia fines del siglo XVI. Mientras que al teatro de la corte sólo acudía una sociedad escogida de notables personajes, ya por su ilustración, ya por su rango social, á las casas de comedias de la ciudad asistía inmensa muchedumbre, compuesta de las clases populares, llena de una curiosidad insaciable, y los *mosqueteros* daban sus votos de censura ó de alabanza de la misma manera estrepitosa que antes, pudiendo

asegurarse que esas manifestaciones ruidosas de su aprobación ó de su vituperio llegaron á su punto culminante en la mitad del siglo XVII. De las noticias dadas por Caramuel, aparece que de 1650 á 1660 había uno de estos mosqueteros, un zapatero remendón, apellidado Sánchez, que se había erigido en Aristarco de los teatros, y cuya influencia era tan grande, que de él dependía la buena ó mala acogida que en el público encontraban las comedias, hasta el extremo de que poetas dramáticos famosos procuraban captarse su benevolencia antes de llevar sus obras á la escena. El escritor antes citado refiere á este propósito la siguiente anécdota: Un poeta de mucho talento había escrito una comedia, que había sido admitida en el teatro, y de cuya representación se habían encargado los actores más notables; dudaba, sin embargo, de su éxito, y resolvió, temeroso de la insolencia del patio, hacer una visita al Sr. Sánchez para atraerlo previamente á su partido. Dirigióse, pues, con este propósito á un amigo, que también lo era del temible zapatero; hizo que lo presentara á éste, formulando su pretensión con voz temblorosa, puesto que aquella comedia era las primicias de su musa, y de su éxito dependía su fama futura y la consideración que esperaba ganar entre sus conciudadanos. El zapatero

escuchó su humilde ruego con gravedad y ceño, y despidió al fin al poeta, diciéndole con voz solemne:—«Esté V. seguro, señor poeta, de que vuestra comedia será acogida con justicia, según su mérito (1).»

A esta preponderancia del populacho en los teatros, alude un satírico de la época cuando dice «que los zapateros vuelven de nuevo á sus faenas, y cuesta trabajo reconocer en ellos á los arrogantes y orgullosos mosqueteros, á los cuales ni los poetas ni los actores pueden ablandar con sus súplicas, ni conmoverlos con su indiferencia ni con su aturdimiento, y que á la tarde siguiente dejan á un lado otra vez sus botas y sus suelas, y sueltan su ruidoso martillo, transformándose en rayo, que reduce á polvo á los malos poetas (2).»

Este mismo temor á los silbidos de los mosqueteros obligó á muchos poetas á llevar sus obras anónimas á la escena, y puesto que, como antes dijimos, la tiranía de este populacho crítico alcanzó su apogeo hacia la mitad del siglo XVII, de aquí también, que, en este mismo tiempo, aumente sobremanera el número de las comedias, que no llevan el nombre del autor. En estos casos leíanse en su

(1) Caramuel, *Primus Calamus*, tomo II, pág. 690.
(2) Pellicer, tomo I, pág. 216.

portada que eran obra de un *ingenio*, y, si el escritor residía en Madrid, se le adicionaba con las palabras *de esta corte* (1). Posible es que entre las comedias que se distinguen por esta particularidad, haya algunas, como la tradición afirma, en cuya composición tomó parte Felipe IV; pero no por eso deja de ser un grave yerro atribuirlas todas á este Monarca, sólo con tener un conocimiento muy superficial de la literatura española. El número de las comedias de *un ingenio*, hoy existentes, es muy considerable, y las hay escritas por varios poetas asociados, distinguiéndose, según el número de éstos, por la adición de las palabras *de dos*, *de tres ingenios*, etc., no faltando algunos ejemplos de haber trabajado hasta seis en la composición de algunas de estas obras (2). Quien conozca lo defectuoso de este método de asociación para escribir poesías, adivinará, desde luego, que la mayor parte de las comedias conocidas de dos ó más poetas, son de las más inferiores en mérito del repertorio espa-

(1) No se vaya á creer que las palabras *de esta corte* indican que el autor tiene con ella relaciones íntimas, porque la corte, en general, significa sólo la residencia del Monarca.

(2) V., como ejemplo, la que lleva el título de *Vida y muerte de San Cayetano, de seis ingenios de esta corte*, en el tomo XXXVIII de la gran colección de las *Comedias nuevas escogidas*.

ñol. Ocioso es demostrar cuán difícil sea que se reunan dos hombres de una organización suficientemente harmónica, para componer una obra, como si fuese escrita por uno solo. Calcúlese, pues, lo que será aquélla, que debe la vida nada menos que á seis colaboradores. No es, sin duda, uno de los aspectos más brillantes de esta época esa coparticipación de diversos autores en la misma obra, costumbre extendida sobremanera en la época de Calderón; y, sin embargo, tan universal fué esta práctica, que hasta los poetas más distinguidos, el mismo Calderón, Rojas y Moreto, trabajaron juntos con otros.

A la muerte de la reina Isabel, la primera esposa de Felipe IV, ocurrida en el año de 1644, se cerraron también los teatros de Madrid, como era costumbre hacerlo al fallecimiento de los miembros de la familia real, y algunos teólogos fanáticos aprovecharon esta ocasión para renovar los antiguos escrúpulos acerca de la licencia de los espectáculos dramáticos, de los cuales no se hablaba hacía ya largo tiempo, y alegar nuevos cargos contra ellos. Felipe IV, aún más abatido poco después por la muerte del príncipe heredero Don Baltasar, se encontraba predispuesto, por este motivo, á participar de tales temores, y, en su consecuencia, se ordenó al Consejo de Cas-

tilla que trazara las restricciones, á que habían de sujetarse los teatros. El plan propuesto por esta Corporación para redactar una ley en este sentido, se apoyaba en las bases siguientes:

Primera: sólo había de darse licencia á seis ú ocho compañías de cómicos, prohibiéndose la existencia de las demás compañías errantes en las poblaciones de menor vecindario.

Segunda: las comedias habían de limitarse á exponer vidas de santos ó sucesos notables históricos, prohibiéndose por completo la de las pasiones amorosas, y, como su resultado, eran desterradas de las tablas la mayor parte de las representadas hasta entonces, y especialmente las de Lope de Vega, que tanto daño habían hecho á las buenas costumbres.

Tercera: en el espacio de una semana no había de ponerse en escena más que una sola comedia.

Cuarta: se prohibía también el lujo de los vestidos de los actores, particularmente llevar en ellos oro, y mudar de trajes durante la representación, á no ser que la obra dramática lo hiciese indispensable.

Quinta: prohibíanse asimismo todos los cantos y bailes indecentes y provocativos, y sólo las mujeres casadas podían presentarse en las tablas.

Sexta: la entrada en los vestuarios se limitaba á los actores y á las personas pertenecientes á la compañía.

Sétima: las representaciones no podían empezar después de las dos de la tarde en el invierno, y de las tres en verano.

Octava: toda comedia había de someterse, antes de su representación, al examen de una autoridad creada especialmente con este objeto; á todo espectáculo dramático había de asistir un alcalde, y se encomendaba á las justicias vigilar atentamente á los actores, visitar sus casas y desterrar de su compañía á los vagos que alternaban con ellos, con grande escándalo de la corte; y, finalmente, con arreglo á la novena, se prohibía también la represen-tación de comedias en el domicilio de los particulares, á no ser bajo la inspección especial del Presidente del Consejo de Castilla (1).

(1) De un manuscrito de la Real Academia de la Historia, copio la Real orden siguiente, no publicada:

«Quando permití que volviesen las comedias (que se avían suspendido por los desórdenes y relaxación de trajes y representaciones que se avían experimentado), fué con orden precisa que eso se executase con atención muy particular á la reformación de los trajes y á la decencia de las representaciones que se havrá de obserbar, de suerte que no hubiese, ni en lo uno ni en lo otro, cosa alguna que ofendiese la pública honestidad. Y porque he entendido que en esto se falta gravemente en las partes donde se representa, y que los trajes no son con la mo-

Los teatros españoles permanecieron, pues, cerrados por completo desde el año 1644 al de 1649. En este último año se comenzó ya á permitir las representaciones teatrales, primero en Madrid, siguiendo pronto su ejemplo las demás ciudades del reino; pero, por regla general, se toleró la reapertura de los teatros, bajo la condición de someterse á las restricciones anteriormente expuestas. Si estas leyes se hubiesen aplicado con rigor, su influjo en los teatros y en la poesía dramática hubiese sido, sin duda, duradero; parece, sin embargo, que, así estas medidas gubernativas como otras anteriores, cayeron pronto en desuso, porque pocos años después el austero arzobispo de Sevilla, confesor de Felipe IV, intentó suscitar en el Rey escrúpulos de conciencia para que prohibiese

deración y ajustamiento que se deve, os ordeno que embiéis órdenes á la Corona en todo aprieto (de suerte que se observen precisa y indispensablemente), que ninguna mujer pueda salir al teatro en hávito de hombre, y que si huviese de ser preciso para la representación que hagan estos papeles, sea con traje tan ajustado y modesto, que de ninguna manera se les descubran las piernas ni los pies, sino que esto esté siempre cubierto con los vestidos ó trajes, que ordinariamente usan, ó con alguna sotana, de manera que sólo se diferenzie el traje de la cintura arriba; imponiéndoles las penas que os pareciere y disponiendo que inviolablemente se executen en las que contravinieren al cumplimiento de la orden referida.—Rubricado de la Real mano de S. M.—Madrid á 1.° de enero de 1653.—*Al Vicecanciller de Aragón.*»

esas funciones, diciéndole en su petición, dirigida á este objeto, que los comediantes se vestían con el mayor lujo, y que en todas partes había teatros, representándose en algunas poblaciones hasta dos ó tres comedias, con las decoraciones más costosas, mientras que el Rey y la religión católica carecían de recursos para defenderse de enemigos y de herejes; y que la prohibición de representar comedias, desde 1644 á 1649, no fué perjudicial al Estado. Tan lejos fué este celoso prelado, según refiere Don Gaspar de Villarroel, arzobispo de Lima, que acostumbraba decir de Lope de Vega, cuyas comedias habían vuelto otra vez en el teatro, que «un solo sacerdote había compuesto mil comedias, con las cuales había traído más pecados al mundo que mil demonios (1).»

Como antes hablamos de la representación de comedias en las casas particulares, no nos parece ocioso explicar más detenidamente este punto. Las familias principales acostumbraban á llamar á sus casas actores, y hacerlos representar en su presencia entremeses ó co-

(1) «Mille comoedias fertur composuise unus, quibus plura peccata invexit in orbem quam mille daemones.» (Uno solo, según dicen, compuso mil comedias, desatanlo con ellas más pecados que mil demonios.)—*El gobierno eclesiástico pacífico, y unión de los dos cuchillos pontificio y regio*, por D. Gaspar de Villarroel, parte 1.ª, pág. 368.

medias [1]. Estas costumbres se observaban hasta en los conventos, cuya sacristía se transformaba entonces en teatro, y fué defendida, á pesar de las censuras del Consejo de Castilla, por ese mismo arzobispo Villarroel, antes citado. Esta apología dice así:

«Se ha suscitado la cuestión de si escandalizan los frailes que asisten á la representación de las comedias. Parécemelo, sin duda, siempre que veo hábitos de religiosos en los teatros, confundidos con el público. Pero ¿por qué razón? ¿Debemos condenar al convento de San Felipe de Madrid, tan santo y respetable, y á otros muy venerados, porque en ellos se representen comedias en la sacristía? Si fuese pecado asistir á las comedias, ¿habrían de tolerarlo ni esta orden, tan guardadora de la re-

(1) La condesa d'Aulnoy, con ocasión de una visita, que hizo en Toledo al cardenal Portocarrero, se expresa de este modo: «Cuando volvimos á la habitación del Cardenal, nos llevaron á un salón espacioso, parte del cual estaba ocupado por muchos caballeros, y la otra parte por muchas damas. Levantábase allí un escenario. Extrañé que los caballeros y las damas estuviesen separados por una cortina, que les impedía verse unos á otros, y que, desde la mitad del salón, llegaba hasta la escena. Se nos esperaba para comenzar la comedia, cuyo título era *Píramo y Thisbe*. La pieza era nueva, y peor que todas las demás que había visto hasta entonces en España. Por último, los actores bailaron muy lindamente, y á las dos no había terminado la función.»—*Relación*, ya citada, tomo III, pág. 171.

ligión, ni los conventos de otras órdenes de la corte, que siguen su ejemplo? (1). Se me contestará que el Rey lo ha prohibido ahora, y que, sin licencia expresa del Presidente del Consejo de Castilla, no se permite ya en los conventos la representación de comedias. Que esta orden está vigente, lo sé por propia experiencia. Siendo yo superior del convento, quise proporcionar ese regocijo á los frailes, mis hermanos y bienhechores, y dispuse que se representasen tres comedias pagándolas anticipadamente. Los actores tomaron el dinero, y nada dijeron de la prohibición legal, que impedía estas representaciones. Reunida toda la comunidad en la sacristía, nos llamaron la atención sobre la necesidad de la licencia, añadiendo que el Presidente de Castilla las concedía fácilmente. Pedísela yo como debía;

(1) Respecto á las comedias representadas en los conventos, cuenta el compañero del mariscal de Grammont (*Journal d'un voyage d'Espagne:* París, 1669):

«J'allay à la Messe de Minuit aux Cordeliers, où je me consolay de la perte que j'avois faite de n'estre pas à Madrid, pour voir les comèdies que les Moines représentent chez eux dans le Choeur de leur Eglise cette nuit-la pour se réjouir de la naissance de nostre Seigneur.

»J'avois peine de croire ce qu'un libraire chez qui j'achetai des Livres me dit, qu'il avoi donné la comedie du Mareschal de Biron en vers burlesques à un Moine qui le devoit reprèsenter dans son convent, et que sa femme avoit presté de ses habits à un d'eux pour cela.»

pero el Presidente la rehusó de tal manera, que no fué posible representarlas, aunque poco después se representaran tres en tres huertos diferentes. Por lo demás, esta prohibición se fundaba en ciertos motivos especiales. Señores, algo ligeros, y algunos jóvenes, acostumbraban entrar en los conventos en tales ocasiones, deslizarse en los vestuarios, y, confiados en su edad y en su posición, promover escenas escandalosas que llegaron hasta los oídos del Rey.»

Mientras Felipe IV ocupó el trono de España, el teatro, en consideración y en cuanto á elementos esenciales, se mantuvo á la misma altura, á que había llegado, á consecuencia del impulso que recibió en los primeros años del reinado de este Monarca. A la muerte de Felipe, en septiembre de 1675, sufrió una verdadera crisis, puesto que la representación de comedias, en todo el reino, estuvo prohibida durante todo el tiempo del luto. Verdad es que esta prohibición dejó de regir al año siguiente, y que los espectáculos teatrales se celebraron como antes; pero ni los teatros ni el arte dramático recobraron otra vez su antiguo brillo. En la minoría de Carlos II se vió ya, en toda su desnudez, la extraña decadencia de la monarquía española, disimulada hasta entonces por su brillo exte-

rior. Y ¿cómo era posible detener al Estado en la pendiente, por donde se encaminaba á su ruína, cuando las riendas del Gobierno se encomendaron á María Ana de Austria, mujer débil y dominada por intrigantes, cuando tan difíciles de manejar habían parecido á Felipe III y á Felipe IV? La deuda pública, por efecto de las guerras continuas, se había acrecido en una proporción monstruosa, y la despoblación había caminado al mismo paso: necesitábanse inagotables riquezas, sólo para encubrir algún tanto su ruína, y lo peor era que no existían tales riquezas. Las posesiones de España en los Países Bajos se habían disminuído de tal manera, que, para regirlas y sostenerlas, hacían falta sumas más cuantiosas que las que producían; las vastas provincias del Nuevo Mundo destacaban, á la verdad, sus rayos sobre la Corona de Castilla, envolviéndola en una aureola de aparente poderío, no de acuerdo con su utilidad real, porque, á causa de su organización defectuosa, estaban hacía tiempo en manos de aventureros y de gobernadores poco fieles; y la guerra sistemática, que, en los mares de América, hacían á España, Inglaterra, Holanda y Francia, absorbía por completo todas sus rentas. Ya bajo Felipe IV se manifestaban, sin duda, los síntomas, que anunciaban esta disolución nacio-

nal, y su política no fué muy favorable ni meritoria para el bien del Estado; pero las muchas y brillantes cualidades de este Príncipe, y sus esfuerzos, dignos de loa, en otros terrenos, lo habían hecho, hasta cierto punto, glorioso. Toda la monarquía participó también de esta gloria, y así se pudo disimular, en la apariencia, la corrupción creciente de todo el cuerpo social. El sentimiento nacional, sin embargo, fuente de todo lo grande, que ha producido la literatura española, subsistía siempre, y España estaba siempre para él á la misma altura, en poder y en fama, que en la época de Carlos V. ¿Cómo no debía cambiar pronto todo, cuando ese imperio poderoso, acosado por fuera por sus enemigos, y próximo á la consunción en su vida interior, no contaba con más apoyo que con un niño débil bajo la tutela de su madre? ¡Y cuando la corte, que debiera haberse distinguido por su energía extraordinaria, era el asiento de la indolencia, y el foco de miserables intrigas! Vana en breve fué también la esperanza, de que los negocios tomarían mejor sesgo, en cuanto ocupase el trono Carlos II, porque, á la verdad, pocas personas podían acariciar tales ilusiones, sabiéndose cuáles eran las cualidades desdichadas de entendimiento y de carácter del último soberano de la dinastía de

los Ausburgos. Perezoso y sin voluntad, incapaz de desplegar actividad intelectual y de disfrutar de los placeres más nobles del alma, ascendió al trono esta sombra de Rey, que se deshacía á las llamas del último auto de fe, mientras los dominios españoles, unos tras otros, pasaban á manos extrañas, y mientras sus parientes de las casas de Borbón y de Ausburgo esperaban inquietos ocupar la herencia vacante. Bajo estas circunstancias menester era que ese imperio, largo tiempo la primera potencia política de Europa, decayese más y más en la estimación general, y que hasta el español más orgulloso no pudiese ya acariciar ilusiones opuestas á la decadencia de su patria. Esta situación lamentable de los negocios de España, como era de suponer, había de influir también en su literatura.

El amparo del Monarca, sin embargo, favoreció todavía al teatro por largo tiempo. Más adelante veremos en la vida de Calderón que la corte de Carlos II le dió el encargo de escribir diversas obras para fiestas reales; leemos también, que, á costa de la casa Real, se dieron al pueblo algunas representaciones teatrales (1). Parece, sin embargo, que estas mues-

(1) Así lo refiere la condesa d'Aulnoy en sus *Memoires de la cour de Espagne*, traducido al alemán con el título de *Spanichen Staats Geschichte*: Leipzig, 1703, pá-

tras de benevolencia al arte dramático, fueron más bien efecto de la costumbre ó de la vanidad que verdadera inclinación hacia el mismo; y aunque ese apoyo del trono hubiese sido más poderoso de lo que fué en realidad, nunca hubiese podido impedir que la poesía dramática participase de la decadencia general de la nación y de su vida intelectual. De un pasaje de la comedia de Moreto, *La ocasión hace al ladrón*, aparece claramente cuánto había disminuído la afición y la estimación del público á la literatura dramática bajo circunstancias tan desfavorables, y cuánto menor no era ya la actividad de los poetas dramáticos para satisfacerla (1). En él encontramos la siguiente queja:

gina 289: «La Reina madre permanecía en el Buen Retiro (1680), y como se proponía particularmente conciliarse el favor del pueblo, dispuso que se representasen tres comedias con música en los entreactos en la plaza pública, para que pudiera presenciarla mucha gente. Los comediantes representaron tres días seguidos, y fué tanta la concurrencia y tan grandes las apreturas, que algunos murieron sofocados. Gran deleite, según parece, recibe este pueblo de tales espectáculos, sin duda porque los españoles son los más aficionados á ellos en todo el mundo.»

(1) Los versos que siguen prueban que esta comedia pertenece al período posterior:

«.................. del imperio
Es ya nuestra infanta Aurora,
Cuyo divino portento
Las águilas la juraron
Por su Emperatriz; muy presto
Por Francia hará su jornada,

DON MANUEL.

... Muy pocas (comedias) vemos,
Sino cual y cual, de alguno
Que por superior precepto
Escribe para Palacio;
Pero con tan alto acierto
De novedad, que parece
Se está excediendo á sí mesmo.

DON PEDRO.

¿Ese es Calderón?

DON MANUEL.

Sin duda,
Que sólo puede su ingenio
Ser admiración de cuantos
Bebieron el sacro aliento.

DON PEDRO.

No tiene esa facultad
La estimación que otros tiempos.

Dando á París rayos bellos,
Porque su hermana y su tía,
Cristianísimos luceros
Del orbe, esmalten sus luces
Con tan glorioso trofeo.»

Estas palabras aluden evidentemente á Doña Margarita, hija segunda de Felipe IV, que en su viaje á unirse con su esposo, el emperador Leopoldo I, hizo una visita á su hermana la reina de Francia: el drama es, por tanto, del año 1665 ó 1666.

DON MANUEL.

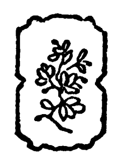
Y de eso nace el no haber
Quien á estudios tan supremos
Dé la atención; sino miren
Con qué laureles y premios
La antigüedad celebraba
A los varones de ingenio.
....
....

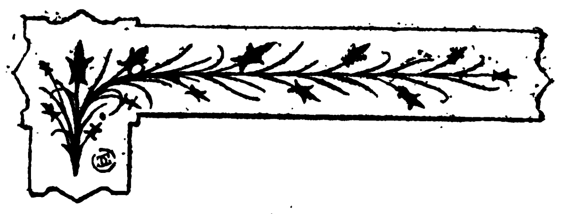
DON PEDRO.

.... ¡Oh, mudanza
De la edad, que lo que un tiempo
Fué divina estimación,
Es hoy casi vituperio!

Aun cuando no se puede negar la decadencia de la literatura dramática en España en el reinado de Carlos II, sin embargo, este período de la historia del teatro español está unido al precedente con tantos vínculos, que es imposible separarlos. Calderón, Rojas y otros muchos poetas importantes siguieron escribiendo para el teatro; y si bien sus últimas obras no son iguales á las primeras, hasta las producciones más débiles de estos maestros tienen títulos suficientes para ser incluídas en la edad de oro del teatro español. De los nuevos poetas dramáticos, que aparecen en este

período, ninguno, sin duda, puede elevarse al rango de Lope, Tirso, Alarcón, Calderón, Rojas y Moreto, y, por lo general, ninguno de ellos se distingue tampoco por su talento original, aunque, bajo otros aspectos, tampoco deban considerarse sus obras como desprovistas de todo mérito. El mediodía del drama español había pasado ya; pero su sol, al ponerse, lanzaba todavía algunos rayos brillantes. Sus últimos resplandores desaparecieron en el siglo XVIII, y á causa de la guerra de sucesión, su vida propia se extinguió ya por completo, comenzando un nuevo período, del cual se puede decir con certeza que no pertenece ya á la edad de oro del teatro español.





CAPÍTULO III.

CALDERÓN.—Carácter general de sus obras dramáticas

La ampulosa apología de Calderon (1), escrita por Vera Tassis, es casi la única fuente para conocer la biografía de este hombre extraordinario. El amigo del gran poeta, y primer editor de sus obras, hubiera merecido mayor gratitud de la posteridad, si hubiera empleado el tiempo, que destinó á sus pomposos y alambicados elogios, en recoger noticias biográficas más completas de su vida. Las más importantes, que ofrece, son las siguientes:

D. Pedro Calderón de la Barca nació en Madrid el día 17 de enero del año de 1600 (2). Des-

(1) Obras posteriores á ésta, y especialmente las de Ticknor y Rivadeneyra, dan más detalles sobre la vida y escritos de Calderón, y corrigen y amplían á nuestro historiador alemán.—*(El T.)*

(2) Calderón, según indica un escrito de poco mérito, y que no corresponde á su pomposo título *(Biografía de Calderón, redactada en presencia de un crecido número de*

cendía, por la línea paterna, de una familia noble de los antiguos hijodalgos del valle de Carriedo, en las montañas de Burgos. Si se recuerda el origen de Lope de Vega, no dejará de llamar la atención la singular coincidencia, de que los dos poetas dramáticos, más famosos de España, fuesen oriundos del mismo pequeño y oculto valle. La familia de Calderón estuvo domiciliada al principio en Toledo, y posteriormente, á causa de ciertas desave-

documentos inéditos, por Antonio de Iza Zamácola y Villar: Madrid, 1840), nació, como decimos, en 17 de enero de 1600. Sus restos se trasladaron en el año de 1841, de la iglesia de San Salvador, en donde estaban sepultados, á la de San Nicolás.

La casa en que murió Calderón, el 25 de mayo de 1681, está situada cerca de la antigua Puerta de Guadalajara. en la calle Mayor, manzana 175, núm. 4 antiguo y 89 moderno. Esta casa, según dice Mesonero Romanos, en el *Semanario pintoresco* de 1853, existía y existe hoy probablemente, con la misma distribución interior que tuvo cuando el gran poeta vivía en su cuarto principal, y, al visitarla, sorprende á todos por su modestia y casi por su pobreza, porque su superficie total es sólo de 849 pies, y la fachada de 17 1/2, con un solo balcón en cada piso á la calle Mayor; y cuando reflexionamos que aquel gran genio de la corte de Felipe IV, aquel capellán octogenario de los Reyes nuevos, el noble caballero de Santiago, el ídolo de la corte y del pueblo, subía los empinados peldaños de aquella estrecha escalera, y habitaba en el reducido espacio de esta pobre vivienda, en donde exhaló el último suspiro, sentimos respeto y admiración profunda hacia el inmortal dramaturgo, que, desde una morada tan modesta, difundió los rayos de su genio por todo el mundo civilizado.

nencias que surgieron entre sus miembros, se trasladó al lugar mencionado del Norte de España. El nombre de su padre era el de Don Diego Calderón de la Barca y Barreda. Casóse éste con Doña Ana María de Henao y Riaño, descendiente de unos caballeros flamencos que se establecieron en Castilla, y parienta de los Riaños, infanzones de Aragón. Fruto de este matrimonio fué nuestro D. Pedro. Estudió las primeras letras en el gran Colegio de la Compañía (una Escuela de jesuitas de Madrid), y pasó después, muy joven, á la Universidad de Salamanca, en donde se dedicó á sus estudios con incansable aplicación. Las ciencias, á que se consagró particularmente con más celo, fueron las matemáticas, la filosofía y el derecho civil y canónico. Su talento poético debió manifestarse muy pronto, puesto que cuando tenía poco más de trece años escribió ya su primera comedia, titulada *El carro del Cielo*, asegurando Vera Tassis, que, antes de cumplir los diez y nueve años, había hecho época con sus comedias en el teatro español. En los años de 1620 y 1622 tomó parte en el certamen poético, celebrado con motivo de la beatificación y canonización de San Isidro (1).

(1) Tres poesías, escritas por él, con este motivo, están insertas en las *Obras sueltas* de Lope de Vega, tomo XI, págs. 432 y 491, y tomo XII, pág. 181.

A los diez y nueve años abandonó la Universidad y se trasladó á Madrid, en donde muchos grandes le dispensaron su favor, y á los veinticinco entró, por su propia inclinación, en el servicio militar, y estuvo en Milán, y después en Flandes. Es muy probable que en esta época escribiera la comedia titulada *El sitio de Breda*, que se representó en los teatros de Madrid, poco después de la rendición de esta plaza, en 2 de junio de 1625. No se sabe cuánto tiempo sirvió en el ejército español. Sólo consta que el rey Felipe IV lo hizo venir de los campamentos á la corte para ocuparlo én el teatro, su recreo favorito, encargándosele especialmente la composición y dirección de las fiestas dramáticas, que se celebraban con gran lujo, casi siempre, en el palacio del Buen Retiro.

Su fama poética era ya tan grande en el año de 1630, que Lope de Vega, considerándolo como su digno sucesor, dice de él en *El Laurel de Apolo*:

En estilo poético y dulzura,
Sube del monte á la suprema altura.

Por premio de sus servicios fué este poeta nombrado en 1637 caballero del hábito de Santiago. Cuando en 1640 se movilizaron los caballeros de esta orden, dispensóle el Rey de sus obligaciones guerreras, y le encargó que

escribiese el drama *Certamen de amor y celos;* pero Calderón quiso cumplir con ambos deberes: terminó la comedia en breve plazo, y tuvo tiempo para seguir las tropas á Cataluña, en donde sirvió, en compañía del duque de Olivares, hasta la conclusión de la campaña. Regresó después á la corte, y entonces, como antes, se consagró con particular afición á escribir para el teatro. En el año de 1649 recibió la comisión de trazar y describir el arco de triunfo, erigido para la recepción de Doña Mariana de Austria. Dos años más tarde se hizo sacerdote, sin renunciar por esto á su antigua ocupación de poeta dramático; el Rey le concedió una plaza de capellán en Toledo, de la cual tomó posesión el 19 de julio de 1653, y en 1663, para tener al poeta más cerca de su persona, le concedió otra plaza en la capilla Real, añadiendo luego, para aumentar sus emolumentos, las rentas de un beneficio en Sicilia.

Así pudo Calderón entregarse tranquilo á la composición de sus obras poéticas. Por espacio de treinta y siete años escribió los autos sacramentales para la festividad del Corpus en Madrid, y largo tiempo también los autos para Toledo, Sevilla y Granada, hasta que, como Vera Tassis dice, cesaron esas solemnidades en las ciudades mencionadas. Aunque este gé-

nero poético convenía, particularmente, á su profundo sentimiento religioso, y estaba en harmonía con su estado eclesiástico, no abandonó por esto, hasta una edad avanzada, la composición de dramas mundanos y otras poesías. Su biógrafo asegura que el número de sus autos ascendió á más de ciento, y el de las comedias á más de ciento veinte; enumera, además, doscientas loas sobre asuntos mundanos y religiosos; cien sonetos é infinitas canciones, romances, sainetes y otras poesías sobre diversos asuntos, mencionando, por último, una descripción de la entrada de la Reina madre, un poema sobre las *Cuatro novísimas*, un tratado sobre la nobleza de la pintura, y otro en defensa de la comedia. Más adelante tendremos tiempo de discutir la exactitud de estos datos, en cuanto se refieren á sus obras dramáticas. Sus comedias se imprimieron al principio aisladamente; pero se coleccionaron primero doce en 1635, y otras doce en 1637 (1), y estas mismas se reimprimieron después en la edición titulada *Comedias de D. Pedro Calderón de la Barca, recogidas por D. José Calderón y hermanos*. Parte 1.ª y 2.ª: Madrid, 1640. Los tomos III y IV aparecieron respectiva-

(1) Así lo refiere Vera Tassis; pero esta edición ha de ser muy rara, porque yo no he podido encontrarla.

mente en 1664 y 1672. La primera edición incompleta que se hizo de los autos, lo fué en Madrid en 1637. La mayor parte de las obras de Calderón era inaccesible á la generalidad de los lectores, y lo que se imprimió se mutiló en parte, de la manera más lamentable, para satisfacer las exigencias de los libreros; también se le atribuyeron muchas obras apócrifas. El deseo de poseer una edición completa de sus escritos, movió al duque de Veragua, virrey de Valencia, Mecenas y amigo de la poesía, á dirigirse al mismo poeta para que le hiciese un catálogo de las auténticas. Esta carta, así como su contestación, son de la mayor importancia y el más seguro fundamento para conocer el número de las obras de Calderón, por lo cual la insertaremos en el apéndice á esta parte de nuestra historia, que ha de ocuparse también en investigar la cronología de las comedias de Calderón.

Sólo hay noticias muy escasas acerca de los últimos años de su vida, sin duda porque llevó una existencia sosegada y tranquila, consagrado por completo á la religión y á las musas. A falta, pues, de descripciones más interesantes é instructivas, que tan deseadas son cuando se trata de hombres eminentes, se leerá, acaso, como dato curioso el

que sigue, de una antigua obra francesa de viaje (1).

«A la noche (cuenta este viajero) llegaron á mi casa el marqués de Eliche, hijo mayor de D. Luis de Haro, y M. de Barriere, y me llevaron al teatro. La comedia que se representó era ya conocida y de poco mérito, aunque compuesta por D. Pedro Calderón. Después hice una visita á este mismo Calderón, que pasa por ser el poeta más eminente, y el ingenio más distinguido de España: es caballero de la Orden de Santiago, y capellán de la capilla de la Reina de Toledo; pero deduje de su conversación, que, en punto á conocimientos, estaba muy atrasado. Discutimos largo tiempo sobre las reglas de la comedia, desconocidas en esta nación, y despreciadas por los españoles.»

Calderón entró en el año de 1663 en la hermandad de San Pedro, aplicándose con diligencia á desempeñar este cargo eclesiástico, y dejando á esta congregación, en su testamento, heredera universal de su cuantiosa fortuna. Mucho debió afligirle la muerte de Felipe IV, por perder en él, no sólo su constante favorecedor, sino casi un amigo. Sin embargo, du-

(1) Boisel, *Journal du voyage d'Espagne:* París, 1669, pág. 298.

raron sus relaciones con la corte, y se le encomendaron siempre, como antes, las fiestas dramáticas que se celebraban alguna vez en las ocasiones más solemnes. Su último drama fué *Hado y divisa*. Murió el 25 de mayo de 1681 (1). Sus restos mortales fueron sepultados en la capilla de San Salvador.

La extrema admiración, que excitó en sus coetáneos, le acompañó hasta su muerte, y así aparece de las palabras, que copiamos á continuación, con que Vera Tassis termina el elogio de su amigo, y que, á pesar de su hojarasca, revelan un sentimiento profundo. Dice así: «Este fué el oráculo de la corte, el ansia de los extranjeros, el padre de las musas, el lince de la erudición, la luz de los teatros, la admiración de los hombres, el que de peregrinas virtudes estuvo adornado siempre, pues su casa era el abrigo de los desvalidos, su condición la más prudente, su humildad la más profunda, su modestia la más elevada, su cortesia la más atenta, su compañía la más segura y provechosa, su lengua la más cándida y honrada, su pluma la más cortesana de su siglo y que no hirió jamás con mordaces comentos la fama de ninguno ni manchó con libelos

(1) Esta es la fecha señalada por Vera Tassis; Dieze, y los escritores posteriores, hacen vivir á Calderón siete años más.

á los maldicientes, ni su oído atendió á las detractaciones maliciosas de la envidia, y éste, en fin, fué el príncipe de los poetas castellanos que suscitó con su sagrada poesía á griegos y latinos; pues en lo heróico fué culto y elevado, en lo moral erudito y sentencioso, en lo lírico agradable y elocuente, en lo sacro divino y conceptuoso, en lo amoroso honesto y respectivo, en lo jocoso salado y vivo, en lo cómico sutil y proporcionado. Fué dulce y sonoro en el verso, sublime y elegante en la locución, docto y ardiente en la frase, grave y fecundo en la sentencia, templado y propio en la traslación, agudo y primoroso en la idea, amoroso y persuasivo en la inventiva singular, y eterno en la fama.

Como ejemplo de una crítica coetánea encomiástica, copiamos aquí también los siguientes párrafos de un escrito del Dr. Manuel, en defensa de las comedias, impreso en el año de 1672:

«¿Quién ha casado lo delicadísimo de la traza, dice, con lo verosímil de los sucesos? Es una tela tan delicada que se rompe al hacerla, porque el peligro de lo muy sutil es la inverosimilitud. Alargue la imaginación los ojos á todos sus argumentos, y los verá tan igualmente manifestados, que anden litigando los excesos. Las comedias de santo son de ejem-

plo; las historiales, de desengaño; las amatorias, de inocente diversión sin peligro. La majestad de los afectos, la claridad de los conceptos, la pureza de las locuciones, la mantiene tan tirante, que aún la conserva dentro de las sales de la gracia. Nunca se desliza en puerilidades; nunca se cae en la bajeza de afectos. Mantiene una alta majestad en el argumento que sigue, que, si es de santo, le ennoblece las virtudes; si es de príncipe, le enciende á las más heróicas acciones; si es de particular, le purifica los afectos. Cuando escribe de santo, le ilustra el trono; cuando de príncipe, le enciende el ánimo; cuando de particular, le purifica el afecto.

»Este monstruo de ingenio dió en sus comedias muchos imposibles vencidos. Noten cuántos. Casó con dulcísimo artificio la verosimilitud con el engaño; lo posible con lo fabuloso; lo fingido con lo verdadero; lo amatorio con lo decente; lo majestuoso con lo tratable; lo heróico con lo inteligible; lo grave con lo dulce; lo sentencioso con lo corriente; lo conceptuoso con lo claro; la doctrina con el gusto; la moralidad con la dulzura; la gracia con la discreción; el aviso con la templanza; la reprensión sin herida; las advertencias sin molestias; los documentos sin pesadez, y, en fin, los desengaños tan caídos y los

golpes tan suavizados, que sólo su entendimiento pudo dar tantos imposibles vencidos.

»Lo que más admiro y admiré en este raro ingenio, fué que á ninguno imitó. Nació para maestro, y no discípulo; rompió senda nueva al Parnaso; sin guía escaló su cumbre: ésta es para mí la más justa admiración, porque bien saben los eruditos que han sido rarísimos en los siglos los inventores.

»Sólo el singular ingenio de nuestro D. Pedro pudo conseguir hacer caminos nuevos sin pisar los pasos antiguos; los miró, no para seguirlos, sino para adelantarlos; voló sobre todos. Puedo decir de esta insigne pluma lo que dijo el eruditísimo Macedo, de Tasso, que *sólo pecó en no pecar*. O lo que dice de su idolatrado Camoëns, que aun contentó con los pecados veniales. Son tan artificiosos los defectillos ligeros que puede notarle la escrupulosa melancolía de los críticos, que debo juzgar que los puso para mayor hermosura, por habilidades los deslices.

»Para todos los accidentes humanos suministran las comedias de D. Pedro ejemplos, y es tan discreta la medicina, que dejan, por lograrla, ambiciosa la llaga. Sirva este rasgo de sus obras de venerable lisonja á sus respetadas cenizas, y viva eterno en la mente de los estudiosos para viva idea de los aciertos.»

¡Qué contraste forman Cervantes y Lope de Vega con Calderón, cuando se compara la vida de los primeros, tan fecunda en aventuras y vicisitudes diversas, con la reposada y pobre en sucesos ruidosos del último, según consta de lo expuesto! ¿Habremos de creer, acaso, que, por una negligencia censurable, no han llegado hasta nosotros noticias de esos hechos de la biografía de Calderón? Viviendo en la corte más brillante de Europa de aquella época, en comercio inmediato con un Rey ilustrado, entre gentes que también lo eran y conocedoras del mundo, entre galantes caballeros y damas seductoras, ¿era posible que Calderón hiciese vida de anacoreta, y que no le ocurriese ninguna aventura novelesca, ni tomase tampoco parte en ningún desafío? (1). La dicha del amor afortunado, los tormentos del no correspondido, la rabia de los celos,

(1) No faltaron en su vida (dice el Sr. Menéndez Pelayo en *Calderón y su teatro*, pags. 50 y 51), como en la de ningún poeta del siglo XVII, lances de amor y fortuna, cuchilladas, y aquello de *tomar iglesia;* que era de índole brava y sacudida, lo demuestra la pendencia que tuvo cerca de las Trinitarias, persiguiendo espada en mano al comediante Pedro de Villegas, que había herido alevosamente á un hermano de nuestro dramaturgo, y la noticia dada en los *Avisos*, de Pellicer, de que en el ensayo de una de sus comedias, en el Buen Retiro, se *levantaron unas cuchilladas* y salió herido D. Pedro Calderón.—*(N. del T.)*

todos esos sentimientos, que pinta con una verdad tan elocuente, ¿había de conocerlo sólo por intuición poética, y no por su propia experiencia? No nos conviene responder á estas preguntas ó completar sucesos de su vida, sobre los cuales faltan datos necesarios, y recurrir sólo á nuestra fantasía. Pero esperamos, á pesar de esto, que el estudio de las obras del poeta nos dará los medios de trazar los rasgos esenciales de la imagen de su persona. Para lograrlo, sólo en lo más general, tengamos presente que la culta é ilustrada corte de Felipe IV, en cuyo centro vivió siempre, ha ejercido gran influjo, que no se puede desconocer, en el fondo y en la forma de sus obras.

Calderón es, entre todos los poetas dramáticos españoles, el más conocido y el más famoso. Se le ha separado de la serie de sus predecesores y coetáneos, presentándolo solitario, para alabarlo con frases entusiastas, como lo más divino que ha producido la literatura española, y casi se desprende de los elocuentes encomios de su inspirado admirador (1), que los demás poetas dramáticos castellanos, fuera de él, del elegido, apenas merecen el trabajo de ser conocidos y estudiados.

(1) A. G. Schlegel.

El juicio de Schlegel, hombre importante, y que tanto ha hecho, no sólo por la literatura alemana, sino por la europea, ha sido tan decisivo, que, si bien, por una parte, ha llamado de nuevo la atención hacia la literatura española, por la otra ha trazado á ésta límites harto estrechos. Cuando Schlegel escribió su incomparable y elocuente lección XIV, que, así cómo excitó en todos universal interés, así también movió al autor de esta obra á examinar con singular predilección las de las musas de Castilla, la literatura española yacía abandonada de la manera más incomprensible, desde muchos años antes, sin existir otro medio, para llegar principalmente al conocimiento de las obras dramáticas, exceptuando las comedias de Calderón, varias veces reimpresas; sin haber otro medio, repetimos, que la colección escasa y defectuosa de La Huerta, y no inspirada tampoco por un verdadero sentido poético. Schlegel, por su parte, según él mismo declara, sólo tenía noticia muy imperfecta de las comedias de Lope de Vega, ý ninguna de las de Tirso de Molina, Alarcón, Guevara y otros muchos. Con su crítica perspicaz calificó como composiciones de poco mérito las de Solís y La Hoz, incluídas en la colección de La Huerta; no pudo apreciar el talento de Moreto y de Rojas, comprendidas

en aquella colección, y que no eran otra cosa, en resumen, que algunas comedias de intriga, escasas en número, de estos poetas; pero siendo esto así, ¿cómo no había de concentrar en Calderón todo su entusiasmo? En general, compartimos con él por completo esta misma admiración, y creemos también que no es exagerada; pero lo dicho no obsta á que hagamos algunas objeciones á esta manera de expresarse y de repetirse hasta el exceso.

El poeta favorito se presentaba de tal suerte, como si él solo simbolizase toda la poesía dramática de los españoles, ó, por lo menos, como si sobrepujase con tal extremo á los demás dramáticos de esta nación, que no hubiese necesidad alguna de echar ni una ojeada desde esta altura á otros talentos muy inferiores al suyo. Pero esta distinción injusta arrojaba, por un lado, una luz falsa sobre el conjunto del teatro español, menospreciando sin motivo á muchos grandes poetas; y celebrando tanto á uno solo, por otro lado, dañaba á la exacta estimación y profundo conocimiento del mismo autor favorecido. En efecto; Calderón no es, como aparece de estas descripciones, solo y aislado, sino el eslabón de una gran cadena, un punto más distinto de una larga serie de ellos; y, aunque se conceda á su elocuente admirador que el drama español

se muestra en sus obras, en su forma más perfecta, es imposible, sin embargo, apreciar su mérito con exactitud si no se le estudia en sus relaciones con los que le precedieron. De esta comparación y examen resalta su verdadera superioridad como dramático, y el fuego íntimo y vital que anima sus obras. Cuando intentamos señalar los vínculos que unen al famoso poeta español con la larga serie de los dramáticos castellanos, hemos de renunciar por necesidad á rivalizar con nuestro predecesor en esta materia en sus entusiastas arranques y brillante elocuencia, exponiéndonos acaso á parecer fríos y mesurados con exceso para los que están familiarizados con las anteriores apoteósis de Calderón. Pero aunque se debilite algún tanto el brillo de la aureola divina, que ha rodeado hasta ahora á este poeta, esperamos, no obstante, presentar su carácter artístico, iluminado con otros rayos de claridad más apacible.

Como preparación para el logro de este objeto, téngase presente que la indicación de todo aquello que este hombre extraordinario debía á sus predecesores, no se opone á la existencia de muchas y distinguidas prendas poéticas, que han de considerarse como propiedad suya exclusiva, y suficientes para ensalzarlo y para justificar la predilección con

que lo mira toda Europa, y con la ventaja de ser verdaderas, y tanto mayor su mérito cuanto que, en su virtud, el arte dramático de Calderón aparece con el más perfecto desarrollo orgánico de toda la poesía española (1).

(1) Conviene ampliar la indicación que hemos hecho de haber utilizado Calderón, con frecuencia, los trabajos literarios de otros, pudiendo asegurarse que muchas comedias suyas, y alguna de las mejores y más famosas que compuso, son tan sólo arreglos de obras de poetas anteriores. Robusta prueba de este aserto ofrece *La venganza de Tamar*, de Tirso, la cual, para facilitar su cotejo, se ha impreso en la nueva edición de Calderón, al lado de *Los cabellos de Absalón*, del mismo; la segunda jornada de la comedia de Calderón, desde el principio hasta el fin, no es más que una repetición literal de la tercera de Tirso. Más aún me ha llamado la atención otro descubrimiento de la misma especie, que yo he hecho en *El médico de su honra*. Aun cuando sabía que todos los catálogos atribuyen también á Lope de Vega un *Médico de su honra* (aunque también Hartzenbusch, en su edición de *Calderón*, tomo IV, pág. 669, señala á *El médico*, como de este poeta, en el año de 1633); pero en la biblioteca del duque de Osuna encontré un *Médico de su honra* bajo el nombre de Lope, del año 1633, con la adición de *representóle Avendaño*, muy distinto del de Calderón. El Don Gutierre, que conocemos, se llama en él Don Jacinto; Mencía, Doña Mayor; una criada lleva el nombre de Mencía. La fábula y el orden de las escenas, casi en todo, concuerdan, sin duda, con las de Calderón; pero el diálogo, los versos y la dicción dramática son enteramente diversas, y del estilo, más sencillo, de Lope. No hay más remedio que suponer que Calderón, en *El médico de su honra*, ha hecho un arreglo de la comedia más antigua, conservando su plan é invención, y limitándose á reformarla en su versificación y sus palabras; porque no pue-

Cuando comenzó Calderón á escribir para el teatro, no encontró, como Lope de Vega al principio de su carrera, confusos ó informes

de admitirse que fuera un arreglo anterior de esta comedia, escrita en su juventud, por cuanto el estilo, en lo general, no es el suyo, esto es, el que se observa en las obras suyas de esta edad. Para que se compare con la célebre tragedia de Calderón, copio de la comedia original del mismo título, que lleva el nombre de Lope, y que probablemente es suya, la escena en que el celoso Don Jacinto (Don Gutierre) sorprende á su esposa, al escribir la carta al Infante:

DON JACINTO. ¿Cielos, qué estoy mirando?
¿No está Mayor escribiendo?
Los sentidos voy perdiendo
Y el alma se va turbando.
Confuso, por Dios, estoy;
Llego, ¿qué es esto, señora?

(Corre una cortina, aparece Mayor sentada y escribiendo, y, en viendo á su marido, se desmaya.)

MAYOR. ¡Oh, qué desdichada hora!
¡Válgame Dios, muerta estoy!

DON JACINTO. Desmayóse; ¿qué procuro
Saber ya más en mi ofensa?
Derribe esta bala inmensa
De mi honor el fuerte muro
Si culpada no estuviera,
Aquí no se desmayara;
Ella su disculpa hallara;
Y si es ya justo, que muera.
Bien el delito acrimina
Lo escrito deste papel;
La sentencia escribió en él,
Si bien mi mortal ruína. *(Toma el papel.)*
Aquí dice: si el amor,
Señor, que me aveys tenido,
Y el que os tuve ha merecido
Que no os vays, cesse el rigor...
Pasar no puedo adelante.
¿Qué de desdichas, qué heredan
Mis desdichas, que sucedan
Dos muertes en un instante?
¡Ay, honor! ¿Y quién pudiera
Aquesta muerte excusar?

materiales de más ó menos valor, ni un caos de elementos dramáticos desordenados, que esperaban la obra de su imaginación, creadora y

Yo el pecho te he de pasar,
Y á mí la congoja fiera:
Aquesto ha de ser assí;
Que me mate á mí el dolor,
Y el hacero del honor,
Mayor, que te mate á ti...
Este quarto he de cerrar,
Pues ya es noche, hasta bolver,
Que un modo nuevo ha de ver
El mundo para matar.

(Cierra la puerta y vase, y despierta Mayor.)

Un monólogo angustioso de Doña Mayor, diverso en las palabras del de la Doña Mencía de Calderón, pero muy semejante en los pensamientos, y en seguida la escena de la sangría suelta:

DON JACINTO. Ya estás en seguro; espera,
No te descubras.
BARBERO. No haré.
¿Qué es esto?
DON JACINTO. Yo avisaré.
BARBERO. ¿Esta es fantasma ó quimera?

(Don Jacinto se ponga una máscara y saque una pistola, y pónesela á los pechos al Barbero quando le manda descubrir.)

DON JACINTO. ¡Descúbrete!
BARBERO. Ya lo hago.
¡Cielos! ¿Señor, qué te he hecho
Que así quieres en mi pecho
Hazer tan bárbaro estrago?
DON JACINTO. Aquí tienes de morir,
Si contradices mi gusto
Aunque te parezca injusto.
BARBERO. Sólo te intento servir.
DON JACINTO. ¡Pues entra, y esa mujer
Haz que en líquidos corriente
De carmín derramen fuentes
Sus brazos, hasta que el sér
Pierda, perdiendo la vida,
Ó quitarétela á ti!
BARBERO. Harélo, señor, así. (*Vase.*)
DON JACINTO. Entra; el alma está afligida,
Que aquesto por mí suceda.

reguladora, para trazarles su fondo y su forma poética, sino que, al contrario, se le presentó un campo bien cultivado en todas las direccio-

Mas en naciendo la ley
De humano el pobre y el Rey
Por primer blasón hereda.
El alma penosa queda
En este forçoso trato
De honor, y me llama ingrato;
No más que á Mayor adora,
Y se enoja, porque agora
Rompo su hermoso retrato, etc.

La última escena, en que el Rey aprueba expresamente la terrible acción de Don Jacinto, es aún más desnuda y sin rebozo que la de Calderón.

REY. Jacinto, no ignora
El alma lo que aveys hecho;
Mas, pues los indicios forman
Tanta culpa, errores tantos
Que en vuestro honor se acrisolan,
Lo hecho está muy bien hecho,
Y por mi palabra heróyca
Os prometo de pagaros
El respeto á la persona
De Enrique, siendo desde oy
Vos dueño de mi corona,
Siendo mi amigo, mi amparo,
Siendo mi privança toda,
Siendo un exemplo de vida,
Siendo archivo de la honra, etc.

Terminando así:

Y aquí, senado famoso,
Se da fin á aquesta historia
De el honor en la sangría
Y médico de su honra.

También en *El alcalde de Zalamea* aprovechó Calderón una comedia del mismo título, de Lope de Vega (que poseía D. Agustín Durán), apropiándose la traza entera de la fábula, los caracteres de los personajes y las escenas más conmovedoras, de suerte que sólo la dicción poética quedó propiedad suya. No puedo decir, por no

nes posibles, y además una poesía dramática con hondas raíces en los teatros españoles, lozana y esplendente, resultado de los esfuerzos

haberme sido posible examinarlo con detenimiento, cuáles sean las relaciones de esta especie que haya entre *El mayor prodigio ó el purgatorio en vida*, de Lope (también de Durán), y *El purgatorio de San Patricio*, de Calderón, siendo el mismo el asunto de ambas.

En *La fortuna adversa del infante D. Fernando de Portugal*, de Lope, sólo pudo hallar Calderón un débil bosquejo de su *Príncipe constante;* pero aunque su drama aventaje singularmente al de su predecesor, se notan en él muchos rasgos que el último poeta ha hecho suyos, pulimentándolos. Así, en el de Lope hay los amoríos entre la Princesa mora (llamada en él Arminda), y Muley; el acto generoso de Don Fernando con aquél, y, finalmente, la admirable aparición del Príncipe, aunque no para guiar á los cristianos á la victoria, sino para exhortar á sus compañeros de cautiverio á que lleven sus restos mortales á Portugal.

La niña de Gómez Arias, más antigua, obra indudable de Luis Vélez de Guevara, puesto que dice al fin:

Y aquí os presenta Luis Vélez,
En esta humilde comedia,
La niña de Gómez Arias
Por historia verdadera,

contiene también mucha parte, que se halla luego en la de Calderón, no sólo la traza del argumento, en ambas muy semejante, sino también existen en la primera, aunque en germen, escenas aisladas que se reproducen en la segunda más desarrolladas y perfectas. Así, en la comedia de Guevara se nota el modelo que sirvió para el celebrado diálogo de Dorotea (llamada allí Doña Gracia):

Mi vida, que culpa
Grave cometí,
Que merezca pena
¿Qué es más que morir?

reunidos de muchos talentos distinguidos; y no sólo, en su forma y carácter general, se presentaba el drama claro y concreto, sino que, en particular, eran bien conocidos los límites que separaban á las diversas especies de obras dramáticas, con arreglo á la predilección particular que manifestaba hacia ellas la afición de los españoles. Nuestro poeta estaba familiarizado, desde un principio, con esa parte de la literatura dramática, á cuyo detenido examen hemos ya destinado parte de esta obra. Absorto y lleno de admiración, y con la fogosidad propia de todo poeta, había asistido á la representación de las magníficas creaciones del gran Lope de Vega (1); había saboreado, cuan-

Por daros el alma
¿Fué agravio que ansí
La tratáis agora,
Sin más advertir
Mi honor ni mi amor?
¿No miráis que os di
De entrambos las llaves?
¿No habláis? ¿qué decís?
Señor Gómez Arias,
Duélete de mí,
Que soy niña y muchacha:
Nunca en tal me vi.

(1) Calderón expresa de este modo su veneración hacia Lope de Vega:

Aunque la persecución
De la envidia teme el sabio,
No reciba de ella agravio,
Que es de serlo aprobación:
Los que más presumen, son,
Lope, á los que envidias das,
Y en su presunción verás
Lo que tus glorias merecen,

do pasaba ante sus ojos, el mundo lleno de encanto y de poesía de Tirso de Molina, y conoció, sin duda á fondo, las obras de otros poetas menos famosos. Este conocimiento exacto de Calderón de los dramáticos, que, durante su juventud, brillaron en los teatros de España, no es supuesto, como pudiera creerse, sino que consta, con pruebas sólidas y claras, de las mismas obras suyas, que examinaremos después. Cuando el joven poeta, cuya vocación lo inclinaba al drama, comenzó á escribir para el teatro, tenía presentes, sin duda, todas aquellas imágenes poéticas, que habían entusiasmado á él y á todo el público, y era imposible que no fuesen fecundas, é influyeran también en su fantasía. Su espíritu era, sin embargo, demasiado sólido y enérgico para contentarse con seguir el impulso de esas impresiones, y dejarse arrastrar por su corriente; hubo de reflexionar sobre la senda que debiera seguir, y proponerse, no sólo conquistar en la dramática un puesto distinguido y propio, sino también llevarla, en lo posible, á su término y á su perfección. Hacer una revolución radical y completa en el sistema dramático do-

Pues los que más te engrandecen
Son los que te envidian más.

Véanse las *Obras sueltas*, de Lope de Vega, tomo XII, pág. 15.

minante, y en sus formas, ya aceptadas, no podía lograrse sin su completa desaparición, y sin ponerse en lucha abierta con las simpatías de todo el pueblo; además, su propia inclinación á este sistema, y el convencimiento de su superioridad, era demasiado grande para que ni siquiera se le ocurriera trastornar en lo más mínimo sus fundamentos. Su objeto fué, pues, tan sólo labrar la corona ó el remate del edificio existente, ya tan bello, y poner con sus manos la clave en esta magnífica bóveda.

Pero ¿cómo conseguirlo? Superar á Lope de Vega en riqueza de inventiva, ó rivalizar siquiera con él en este terreno, ni Calderón ni ningún otro mortal podría esperarlo; y hasta los demás poetas dramáticos más notables se distinguían cada uno en su género, y parecía imposible sobrepujarlos en aquello que constituía su excelencia.

Pero Calderón, con su inteligencia perspicaz y analítica, comprendió cuáles eran las ventajas insuperables de sus predecesores y sus defectos evidentes; comprendió también que la mayor perfección y el más fino pulimento del arte dramático, podría alcanzarse en virtud de ciertas causas muy favorables, pero que hasta él ningún otro poeta había vislumbrado estos principios artísticos é importantes, sino que, al contrario, las facultades

poéticas más extraordinarias y las concepciones más ingeniosas, habían padecido no escaso detrimento por la falta de cuidado y por la precipitación de los mismos poetas. Si intentaba, pues, llevar el drama á su más alto pináculo, había de verse obligado, no sólo á evitar los defectos que se habían deslizado en las obras de otros autores anteriores, á causa de su ligereza en componerlas, sino también á hacer el principal objeto de su trabajo el examen razonado y el desarrollo consiguiente del argumento, así como la aplicación del mayor esmero posible á la traza de sus partes ó detalles.

Tal es, á nuestro juicio, la clave que nos revela el carácter original de la poesía de Calderón. La senda que había de seguir, en particular, era la siguiente: apoyarse en los trabajos de sus predecesores; aceptar el drama español, tal como lo encontraba, con todas sus modificaciones y todas sus divisiones, sin remover en lo más mínimo los cimientos del sistema dramático predominante, y, á la vez, cultivar por sí todos los gérmenes lozanos preexistentes, y hacerlos florecer con sus nimios cuidados; desenvolver cuanto hallaba confuso y sin orden; redondear lo anguloso, y transformar en un conjunto orgánico lo suelto y lo imperfecto. Ajustóse, pues, estrechamente á los poetas que le precedieron; apropióse también

la armazón de sus obras, sus invenciones y argumentos; tomó de ellos escenas aisladas, conservando cuanto notaba en ellos de valía, pero al mismo tiempo reformando esas riquezas ajenas con un sentido artístico tan delicado, ejecutándolo con tanta constancia y tan buena fortuna y haciéndole tantas y tan bellas adiciones, que podía pretender, con sobra de razón, que el todo así formado era propiedad suya indisputable. Su trabajo no se limitó sólo al arreglo del plan, que pulió y retocó hasta dejarlo perfecto á su juicio; no sólo á la exacta relación de las partes con el conjunto; no sólo á que el fondo dramático de cada obra apareciese depurado, y superior á todo lo conocido, sino que también se aplicó muy especialmente á todos los detalles, y al estilo, y á la versificación. Así, reasumiendo todo lo expuesto, es lícito afirmar que el arte dramático de Calderón es el resultado de un examèn crítico, profundo y bien hecho, de toda la poesía dramática anterior, apropiándose, es verdad, lo preexistente, pero trazando otro orden superior y más artístico á los elementos que manejaba, juntando lo aislado, poniendo en su lugar correspondiente á lo que yacía diseminado y sin asiento, é imprimiendo, por último, estabilidad y fijeza á todo lo inseguro y vacilante.

Sabemos que esta opinión nuestra se separa de cuanto se ha escrito hasta ahora sobre Calderón; valga, pues, sólo como una tesis, cuya demostración esperamos hacer en esta parte de nuestra obra, si bien con este propósito expondremos algunas razones en apoyo de nuestros asertos.

Se ha calificado á Calderón de poeta original, tan exageradamente, que no parece sino que todo se lo debe á sí mismo, y nada á los demás poetas. Chocará, por tanto, sobremanera que digamos, contra ese juicio, que ha aprovechado en un sentido muy lato los esfuerzos de sus predecesores, no contentándose con asimilarse escenas aisladas de dramas anteriores, sino hasta el trazado completo de obras de otros autores más antiguos. Sin embargo, la verdad es la antes expuesta, y así lo probarán dos solos ejemplos. Adviértase, no obstante, que el mismo Calderón no oculta ni se avergüenza en lo más mínimo de hacerlo así, y de señalar la fuente en donde bebe, puesto que dice:

> La dama duende será,
> Que volver á vivir quie .

En su *Casa con dos puertas*, indica con toda claridad, que, al escribir su *Dama duende*, ha tenido á la vista otra comedia antigua semejante.

Los autores, cuyas obras ha utilizado principalmente, son Tirso de Molina y Mira de Mescua. Su *Encanto sin encanto* fúndase, en casi todo su plan, en la notable comedia de Tirso, titulada *Amor por señas* (1). En su *Devoción de la Cruz* se observa también que ha imitado á *El esclavo del demonio*, de Mira de Mescua, así en el conjunto del drama como en muchas de sus partes, y Tieck había llamado la atención acerca del hecho de que, en el drama de Calderón, se repiten algunas estrofas, palabra por palabra, de las escritas por Mira de Mescua. Del drama de este último es también la escena de *El mágico prodigioso*, en que Cipriano cree abrazar á su amada, averiguando luego que ha estrechado entre sus brazos un esqueleto, y en *El hermitaño galán*, de Mescua, se observa el modelo de la larga narración del demonio del acto segundo de esta tragedia de Calderón. La escena de *El mayor monstruo los celos*, en que Herodes quiere matar á su esposa, impidiéndoselo la estatua de ella, que cae en tierra en este momento, es semejante á otras dos, que se hallan en dramas anteriores: la más antigua, *La próspera fortuna de Ruiz Lope de Avalos*, de Damián Salustio del Poyo, y la otra, *La prudencia en la mujer*, de Tirso.

(1) V. esta HISTORIA, tomo III, pág. 424.

Ese mismo drama contiene también diversos pensamientos de *La vida de Herodes*, de Tirso. La idea fundamental de *El secreto á voces* parece sacada de *El amar por arte mayor*, de Tirso. Muchas analogías se encuentran también, además, *En esta vida todo es verdad y todo mentira*, y *La rueda de la fortuna*, de Mescua; entre *Los cabellos de Absalón* y *La venganza de Tamar*, de Tirso; entre *El monstruo de los jardines* y el *Aquiles*, del mismo poeta; advirtiéndose que estas semejanzas no son de las espontáneas que pueden ocurrir á dos autores, al manejar el mismo asunto, sino que, como se demostrará después cumplidamente, cuando llegue la ocasión oportuna, constituyen la repetición especial y completa de elementos dramáticos anteriores en sus propias obras, y que no pueden explicarse de otra manera, sino suponiendo que Calderón las tuvo á la vista al escribirlas. *Peor está que estaba* es, escena por escena, una comedia de igual nombre más antigua de Luis Alvarez del año de 1630, habiendo suprimido algo defectuoso de ésta, y variando sólo las palabras. Se ha supuesto, á la verdad, que Calderón es también autor de comedias más antiguas, habiéndole inducido á adoptar nombres falsos algún motivo desconocido; y acaso no sea improbable esta hipótesis, á lo menos en nuestro juicio, puesto que no se en-

cuentra mencionado en ninguna parte ningún autor dramático llamado Luis Alvarez; pero á la conclusión de la más antigua, *Peor está que estaba*, se dice que su primer autor la titula *Todo sucede al revés*, con cuyas palabras se indica también que esta obra es imitación de otra anterior. La escena primera de *El escondido y la tapada*, tiene singular semejanza con la de Tirso, *Por el sótano y por el torno*. Tieck había notado ya que *El médico de su honra*, en el plan, en sus motivos y caracteres, tiene gran afinidad con la tragedia de Rojas, *Casarse por vengarse;* pero surge aquí la duda de cuál fué la más antigua de ambas, puesto que la una, la de Rojas, se imprimió en 1636 (tomo XXIX de las *Comedias de diferentes autores*), y la de Calderón en 1637, siendo indudable, de todas maneras, que la escena inicial de este drama es una reminiscencia de *La guarda cuidadosa*, de Miguel Sánchez *el Divino*, y que muchas estrofas de la misma, especialmente el monólogo de Don Gutierre en el acto segundo, están imitadas de *El celoso prudente*, de Tirso (1). En *No hay burlas con el amor* se recuerda visiblemente á *Los melindres de Belisa*, de Lope, y

(1) Este monólogo nos hace recordar la comedia de Tirso, no sólo por sus pensamientos, sino también por su versificación, porque se intercalan también algunos versos yámbicos entre los trocáicos.

en *El maestro de danzar* la idea fundamental de otra comedia, de igual título, del mismo poeta. En *La niña de Gómez Arias* se ha aprovechado mucho de la del mismo nombre de Guevara; en *El gran príncipe de Fez* encontramos reminiscencias de la de título idéntico de Lope; el auto de Calderón de *Psiquis y Cupido*, ofrece muchas analogías con el del mismo título de Valdivielso, advirtiendo que, á los ejemplos aducidos, podríamos añadir otros muchos, no haciéndolo, porque bastan los expuestos para probar en general la verdad de nuestra afirmación. Conviene también tener presente que nuestro poeta ha mejorado, en casi todas estas obras dramáticas, los materiales ajenos de que ha dispuesto, pudiendo llamársele su segundo inventor, y que aquello, que en los escritos de sus antecesores aparece sólo como un esbozo, lo ha pulimentado artísticamente de un modo admirable, borrando sus desigualdades y transformando casi siempre en flor bellísima capullos informes.

De todo lo dicho se desprende suficientemente, que estamos muy lejos de censurar á Calderón por haberse apropiado esas riquezas ajenas. Es un grave error, no justificado hasta ahora, en cuanto sepamos, que siglos modernos, no poéticos, exijan de los poetas una originalidad de tal naturaleza, que se les prohiba

aprovechar lecciones y pensamientos extraños. En nuestra época, en que el arte parece como arrancado de su conjunto orgánico; en que los poetas se muestran aislados, y sin viva y constante influencia recíproca, se considera y se llama plagio lo que en todos los grandes y verdaderos períodos poéticos se ha mirado como costumbre racional y admitida. Cegando las fuentes, que han hecho brotar otros poetas, se priva á quienes lo son de regar con sus aguas las raíces, á que sirven de abundante y sano alimento. Se ven así arrastrados á afectar una falsa originalidad, á correr en pos de lo nuevo y de lo insólito, y de aquí también, con otras concausas tan eficaces como éstas, que las producciones deplorables de las literaturas modernas estén desprovistas de unidad interna y de perfección orgánica. Para quienes conocen á fondo la poesía, no hay necesidad de probar que el arte poético moderno no hubiera logrado todavía revestir la forma, que tanto nos regocija, si los principios predominantes hoy acerca de este punto, se hubieran también observado en períodos anteriores. Para demostrarlo con algunos ejemplos, tomados de la literatura de la Edad Media, recordaremos la divulgación de las invenciones francesas, bretonas y provenzales, hecha en toda Europa por las poesías caballe-

rescas, por la traslación y división de los *Gesta romanorum* y de la *Disciplina clericalis* en los *Fabliaux* y en las novelas posteriores, así como por la combinación y enlace repetido de las últimas entre sí; problema ya resuelto por investigaciones recientes, y en particular por las de Val. Schmidt y J. Ph. Grasse. Se sabe ya con certeza que, hasta las más famosas poesías heróicas alemanas de la Edad Media, y los cuentos de Bocaccio, son, en su mayor parte, variaciones de los originales franceses primitivos. Conocido es también que los antiguos líricos italianos se han apropiado caudal inmenso de los provenzales, habiéndose tomado el Abate de Sade el trabajo de enumerar en un largo catálogo los pensamientos, escritos y giros, que el Petrarca ha copiado de los trovadores, ó, que sin darse cuenta de lo que hacía, se han deslizado en sus obras, como reminiscencias de aquéllos, y, sin embargo, sería una verdadera insensatez que algún crítico lo atribuyera á pobreza de inventiva de tan eminente poeta, y que lo anatematizara por repetir pensamientos ajenos. ¿Y cómo ha de ser posible que haya composiciones poéticas, que entusiasman á toda Europa hace ya cinco siglos, y que pudieran perder parte siquiera de nuestra admiración, sólo por el hecho de saberse que hay en ellas algo, tomado de otras

fuentes? Esa censura sólo podría aplicarse, encontrándose ejemplos análogos en todas las obras de todos los tiempos y naciones, cuando se demostrara que lo hacían así por su incapacidad en producir creaciones originales, y cuando el autor no hubiera sabido asimilárselas, y formar con ellas un todo orgánico, propio y peculiar suyo. Si examinamos ese gran período de la poesía europea, que termina en el siglo XVII, veremos que la corriente de la italiana se establece entre este último país y España, y que Boscán y Garcilaso, no sólo imitan con el mayor esmero al Petrarca en la forma de sus sonetos y canciones, sino que reproducen muchos pensamientos suyos y hasta versos enteros. La lírica de estos autores, así como también la de Herrera y Fr. Luis de León, debe su existencia, y, téngase esto muy presente, por lo menos en su mitad, á las obras de los antiguos y de los italianos; pero sin duda se puede también sostener, sin temor alguno, que han revestido de nuevas bellezas á los materiales sacados de otras fuentes; y siendo así, ¿no nos encantarán estas bellas poesías, sólo porque pensemos que alguna parte de ellas no es original y propia de su autor? (1).

(1) Digamos de paso aquí, que ha de agradecerse el trabajo empleado por algunos historiadores de literatura (como, por ejemplo, el nuevo y excelente editor de Gar-

Volviendo ahora á hablar de los italianos, añadiremos que el Tasso estaba tan lejos de avergonzarse de sus repeticiones é imitaciones de los poetas antiguos, que en los comentarios á sus rimas pone el mayor empeño en señalarlas y darse el parabién de haberlo hecho. Una ligera ojeada al teatro inglés de la época de Isabel, nos demuestra que los dramáticos de aquel tiempo se comunicaban unos á otros sus particulares invenciones, y hasta

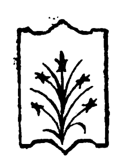
cilaso), llamando la atención hacia los pasajes paralelos á los comentados por ellos, porque su ilustración es mayor de esta manera. Otra cosa muy distinta sucede á esos críticos modernos, que rebuscan con maligna alegría en las obras de los poetas, con el propósito de averiguar si encuentran algún pensamiento, algún giro ó expresión, tomada de otros, ignorando que su botín sería mucho más considerable si examinaran las obras de los grandes poetas de los tiempos pasados, y si supieran que, al hacerlo así, eran también grandes y verdaderos poetas. Recuérdense las innumerables acusaciones de plagio que hicieron á Lord Byron los escritores de revistas de su tiempo, no pudiendo negarse que, no sólo se apropió pensamientos aislados é imágenes, sino también pasajes enteros, escenas y situaciones de obras ajenas (siendo la más notable prueba de lo expuesto la semejanza que hay entre el *Don Juan* y las *Novelle galanti de Casti);* pero á los que aprovechaban este pretexto para rebajar el mérito de ese poeta eminente, replicaba Walter Scott en estos términos: «Es una ocupación favorita de estúpidos pedantes hacer resaltar esas reminiscencias, juzgando que con ellas hacen descender á los genios de primer orden á una esfera vulgar, y colocan al autor en la misma categoría que á sus críticos.»

el más eminente de ellos no se avergonzaba de recurrir cuando le parecía á los que le eran inferiores, sabiéndose que Shakespeare ha imitado en diversas ocasiones el plan dramático de sus predecesores; que dramas enteros suyos se distinguen por este carácter, y que la escena de las hechiceras de *Macbeth* y hasta las palabras usadas en ellas, provienen también, en parte, del *Witch*, de Middleton. Vimos también que los franceses, en vasta escala, se apropiaron ideas extrañas, sobre todo de los españoles, y nuestra censura de ellos no se refiere á esta conducta, en sí, en absoluto (por cuya razón no rehusamos alabar á Rotrou), sino á la circunstancia de que la mayoría de sus poetas apelaron á las invenciones ajenas por la evidente pobreza de las originales, porque, á lo que se apropiaron, no le infundieron nueva vida y vigor poéticos, y porque sus imitaciones son muy inferiores á los originales. También en España, para tratar de nuevo de nuestro asunto, no se hicieron escrúpulos sus dramáticos desde un principio de imitarse unos á otros; y para demostrarlo con ejemplos aislados, encontramos el primero en las obras de Gil Vicente, que se apropia muchas escenas de Juan del Encina (1). El auto portugués,

(1) Véase el artículo «Gil Vicente» en el apéndice á este tomo.

de Moralidade, de Gil Vicente, se imitó poco después en España, con algunas variaciones, en la tragicomedia alegórica *Del Infierno y del Paraíso;* y aunque Lope de Vega casi siempre desenvolvió argumentos suyos originales, nadie se avergonzaba en su tiempo, y así lo hemos demostrado en distintas ocasiones, de apropiarse, mejorándolos, ideas y argumentos ajenos (1).

(1) Calificamos de plagio verdadero y censurable el hecho de publicar comedias ajenas enteras, conservando casi todos sus versos y sin hacer en ellas alteraciones esenciales, como hizo, por ejemplo, Felipe de Godínez con *La venganza de Tamar*, de Tirso, que, con ligeras alteraciones, ofreció en el teatro como suya. Al hablar de Moreto trataremos de otros casos iguales.





CAPÍTULO IV.

Otras bellezas dramáticas, comunes á las comedias de Calderón, que las caracterizan y distinguen.

PARA derramar más luz sobre este punto por medio de analogías, sacadas del dominio de las artes del diseño, recordaremos que Miguel Angel, en su *Juicio final*, no sólo tomó aislados motivos artísticos, sino figuras enteras del gran cuadro de Lucas Signorelli de Orvieto; sábese también que las dos primeras figuras de padres de Rafael, en las logias, están copiadas del célebre fresco de Masaccio, como el San Pablo, de los tapices, es también del mismo antiguo pintor florentino, y que á otros muchos, y sus predecesores y coetáneos, ha imitado aquel pintor, el primero de todos, y esto de obras en general muy conocidas; de manera que no podían hacerse la ilusión de que había de pa-

sar desapercibido. Era época ilustrada: sabían bien que los grandes artistas no se veían obligados á hacerlo por pobreza de inventiva, como creían también que no es aceptable la opinión, de que, hasta el hombre más eminente y casi divino, no ha de crearlo todo por sí mismo: juzgaban, al contrario, y así lo prueba de una manera evidente el examen de muchos cuadros de ese período, que cualquiera pintor, sin miedo á la crítica, podía aprovechar motivos artísticos y pensamientos ajenos, asimilándoselos é imprimiéndoles nuevas formas; y justamente por este comercio continuo y recíproco, por este cambio de lo propio con lo extraño, alcanzaron las artes esa altura inaccesible á los esfuerzos individuales.

Lo expuesto prueba suficientemente la verdad innegable, de que, muchas de las obras maestras más importantes de la poesía y del arte, no hubiesen podido existir si sus autores hubiesen adoptado las falsas ideas sobre originalidad, hoy predominantes. A la demostración histórica de que la conducta de Calderón, durante el período más floreciente de la poesía europea, fué la más seguida, añadimos una observación general apologética, y afirmaremos, que la poesía, aunque crea, no crea de la nada, sino de materiales preexistentes, y que estos materiales, como la naturaleza hace

con todas sus obras, son también, en parte, las creaciones de los poetas anteriores.

Pero si lo expuesto hasta aquí no es una desnuda hipótesis, sino una verdad, justificada por el conocimiento exacto de las obras de Calderón y de la literatura española anterior, nuestro poeta puede compararse á un arquitecto, que edifica con materiales propios, en la generalidad de los casos, sobre un cimiento ya labrado, pero sin despreciar por esto los que le ofrecen otros, perfeccionándolos en sus detalles, y juntando y fundiendo en un todo lo suelto y lo aislado. Esta opinión nuestra, sin embargo, en cuanto se aplica á Calderón, no disminuye en lo más mínimo su fama, sino antes bien la enaltece, puesto que su arte no se nos presenta como una sencilla improvisación de un genio privilegiado, sino en enlace orgánico con el drama español en su conjunto. Todo lo más sublime, creado en cualquiera esfera por un solo espíritu, existe por esa unión con lo que le ha precedido en el mismo género. ¿Cómo pensar siquiera, que llegase á tan supremo grado de perfección sin los trabajos de los que le precedieron?

Después de haber fijado el lugar, que corresponde á Calderón en la poesía dramática española, y la regla principal de su conducta de una manera general, pasemos ahora á es-

tudiarla particularmente en sus obras. En este análisis especial, saldrá por sí misma á nuestro encuentro, bastándonos sólo anticipar algunas ideas.

Si Calderón se había propuesto perfeccionar la obra recibida de sus antecesores, y llevar el drama español á la posible perfección artística, debía consagrar preferentemente su atención al estudio y á la preparación más esmerada del plan dramático. Este era justamente el flaco de la mayor parte de los poetas anteriores, aunque, por fortuna, también á veces, hubieran llegado á una composición perfecta de sus obras y que satisficiera al inteligente. Muchas críticas se habían hecho de este defecto, por cuyo motivo nuestro poeta meditaba profundamente sus asuntos hasta en sus pormenores más insignificantes: preparaba sus bosquejos con el cuidado más rigoroso, y, sin duda alguna, antes de escribir sus comedias, y de terminarlas, se daba cuenta de todas las alternativas de la acción, de sus escenas aisladas y de su relación é importancia recíprocas. Depuraba con su inteligencia perspicaz las riquezas de su fecunda y chispeante fantasía y de su inventiva, y no toleraba nunca en sus dramas sino lo que estaba justificado por el gusto más exquisito y por las reglas más sensatas de la composición. Todas las partes

de este conjunto habían de estar en estrecho enlace con la acción principal, y encontrarse todas simétricamente dispuestas entre sí con referencia al todo, desterrando la costumbre de ofrecer escenas interesantes sólo en sí, y sin consideración al argumento de la obra dramática, que se desarrollaba, y de cuya licencia abusaron Lope de Vega, y con más frecuencia el maestro Tirso de Molina. En la composición dramática, tal como él la comprendía, debía haber siempre constante movimiento interior, y cada escena influir enérgicamente en el desarrollo de la acción principal; de un suceso debía siempre surgir otro; en lo anterior indicarse ya lo que había de sucederle, y todos los elementos aislados juntarse necesariamente para constituir un conjunto harmónico. En este arte, sin disputa el peldaño más elevado de la poesía dramática, es Calderón maestro consumado, y ningún otro poeta de su nación se le asemeja en esta parte, ni aun de lejos. Séanos permitido usar de una comparación para hacer más claro nuestro pensamiento. La acción de sus piezas dramáticas se parece á una avalancha, que crece siempre en extensión, y se precipita con celeridad siempre mayor por las vertientes de las montañas, hasta que alcanza retumbando lo más profundo; su desarrollo se hace siempre

adelantando con paso seguro, y cada vez más rápido, no deteniéndose hasta que llega á su término final, y arrastrando con su poderosa fuerza cuantos obstáculos se oponen á su precipitada marcha. De esta manera consiguió Calderón imprimir en sus mejores obras tanta unidad, un interés tan vivo, cautivándonos y dominándonos y poniéndonos en la imposibilidad de resistirlo, como es también imposible la resistencia de un hilo de araña á la violencia del huracán. Pero este arte suyo en componer es mayor de lo que aparece á primera vista: para conocerlo en toda su extensión, es preciso examinar las comedias, en que nuestro poeta se propone hacer alarde de ese don particular, anudando sus hilos infinitos del modo más hábil para formar un tejido maravilloso, cruzándose esos hilos de mil maneras, y, sin embargo, sosteniéndose unos á otros, tomando, al parecer, distinta dirección, y viniendo á parar al mismo punto para converger todos en un foco ó centro común. Sin embargo, por grande que sea la complicación de sus argumentos, domina siempre en su estructura la más transparente claridad, y se ven á un mismo tiempo todas las partes de este edificio y su destino arquitectónico. Continuando en este mismo terreno de la arquitectura, se puede afirmar que las obras de Lope

y de los que le precedieron pertenecen al estilo, que antecedió á la perfección completa del llamado gótico ó germánico, y encontrándose detalles superfluos y excesivos, y relación poco harmónica entre ellos y muchos elementos, que, si bien agradan á la vista, no tienen relación esencial con el conjunto. En Calderón, por el contrario, observamos el sistema gótico en su mayor perfección, como en esas obras maravillosas del arte de edificar, en las cuales se eleva todo formando un organismo completo como para confundirse con las nubes, y cuyos elementos, al parecer, más insignificantes, son tan necesarios al todo, que éste no podía existir sin ellos. Pero con dificultad bastará esta comparación para trazar y dar á conocer por completo el arte profundo, que reina en la composición de este poeta, y la transparencia que deja ver en todas las partes de sus obras. Es preciso invocar, para comprenderlas, los palacios encantados de los moros con sus ornamentos variados hasta el extremo, entrelazándose mutuamente, y sus arabescos complicados bajo mil formas, y añadir á esto la claridad del cielo del mediodía, bajo el cual todos los contornos se destacan extraordinariamente, siendo así posible, que la vista pueda seguir sin trabajo sus flexiones sinuosas, confundidas de otro modo en un verdadero laberinto.

Esta habilidad dramática, que se revela en la disposición de sus planes, no sólo comprende á todos los accesorios de la fábula, sino que se extiende también, con su natural superioridad, á su versificación. Distínguese ésta, no sólo por su extrema belleza y elegancia, sino que, obedeciendo también en general á reglas fijas, se harmoniza en todo con las diversas alternativas de la acción. Sus versos, con las formas más varias y más escogidas, son propiamente á la vez como el resultado y el fundamento de toda la composición; de la misma manera que las obras del cincel y de la estatuaria, y las pilastras y torrecillas de una catedral, reproducen en escala mínima la estructura del conjunto. Las diversas rimas que usa Calderón en ésta ó aquella comedia, y en una ú otra escena, se ajustan á las visicitudes aisladas del drama, acomodándose á sus distintas inflexiones ó interrupciones de tal modo, que, si tratándose de los poetas anteriores no aparece siempre la razón de emplear en ciertos casos la octava ó la lira, la redondilla ó el romance, en las obras de Calderón, al contrario, jamás ocurren estas dudas. En virtud de este principio tan sensato, se aunan de un modo maravilloso, con su perfecta aplicación, el estilo poético más elevado, el más lozano y el más vivo. La manera de exponer de Calderón,

ostenta una riqueza portentosa de colorido; las comparaciones se suceden sin cesar; todos los fenómenos del mundo, lo más grande como lo más pequeño, la vida y la muerte, lo remoto y lo próximo, forman, en virtud de la inspiración celestial del poeta (que celebra en la naturaleza el sello, y como la sombra de un Sér supremo), un soberbio ramillete de flores, en las perlas de cuyo rocío se refleja la perpetua belleza de lo sobrenatural. Con un sentimiento entusiasta de la naturaleza, recorre Calderón los mágicos jardines de la creación, y toda flor que abre ávida su cáliz á la luz, el canto de todas las aves, el murmullo de todas las hojas, anuncian el eterno misterio del amor. Así también su dicción poética, con su dulzura y su flexibilidad, y con el vigor de sus imágenes iluminadas por una luz interior, nos trasladan á un paisaje meridional, bajo bosques de palmas y de cipreses, y teniendo por cúpula el azul brillante de un cielo siempre puro; rosas y jazmines se ostentan con las primeras galas de la primavera; dorados frutos se destacan de las verdes hojas, y, en el fondo, se agita un mar sin límites, llenando el alma, con el movimiento acompasado de sus olas, de sueños y poéticas ilusiones.

De lo expuesto acerca de la manera de escribir de Calderón, se deduce, sin esfuerzo,

que ha de descollar con extremo en cuanto se refiere á la impresión que hacen sus comedias y á su efecto teatral y escénico. La traza artística y perfecta de sus planes, y su esmero en que reine en toda la acción la unidad íntima más rigorosa, se proponían, sin duda, alcanzar el fin que Calderón estimaba más por su importancia. Aunque es una verdad que el propósito de hacer servir una fábula profunda y poética al efecto teatral, puede considerarse como prenda casi general de los dramáticos españoles, y que hasta las composiciones de Lope de Vega, como lo demuestra su éxito extraordinario, estaban calculadas para ponerse en escena, sin embargo, no se nota en ellas, en el mismo grado que en las de nuestro poeta, la acertada distribución y economía de los efectos escénicos y de los medios de conseguirlo: encontramos muchas que, en ciertas escenas, excitan nuestro interés sobremanera, pero que resultan desanimadas y frías en su conjunto. Con Calderón, al contrario, cada resorte particular del interés tiende siempre á completar la impresión total del drama, y cada escena en sí, por interesante y seductora que sea, sólo tiene su verdadera significación en sus relaciones con las demás, y en su unión con cada parte del argumento, para producir un resultado único y final.

Bajo este aspecto, en cuanto á la maestría y el dominio de la escena, quizás no reconozca rival alguno, entre todos los poetas dramáticos de las diversas naciones, nuestro insigne dramaturgo castellano; y como ese conocimiento con otras prendas superiores, constituye, innegablemente, un elemento esencial del arte dramático, de aquí también que las comedias de Calderón, sólo por este motivo, por poseer esa cualidad en grado eminente, merecen también calificarse entre las que ocupan el primer rango en el mundo. Este arte particular (que, en más ó en menos, á nuestro juicio, resalta en todas las obras del poeta), se muestra muy especialmente en dos especies de sus dramas. Son los primeros aquéllos, en que acumula infinitos motivos dramáticos, variedad inagotable de hechos y efectos escénicos, pero llevando las riendas de toda la acción con mano tan segura y vigorosa, que esos diversos momentos confluyen en un solo resultado, y recorren con firme paso la senda trazada para alcanzar su último desenlace; cada efecto aislado aparece aquí sólo como una preparación para el total del drama entero, y las varias situaciones de los mismos se encuentran en una conexión tan íntima con todas las escenas, que todos estos elementos unidos producen, al cabo, un efecto grandioso y sublime. La segunda clase á que

aludimos, que corrobora nuestro aserto, comprende esos dramas, cuyo interés descansa principalmente en motivos internos y en la pintura detallada de diversos estados del alma, aunque, por esto mismo, parezcan menos ocasionados á producir impresión escénica. Pero en éstas se muestra Calderón bajo su aspecto más brillante, probando cuán profundo es su conocimiento de la escena, y cuán incomparable su talento para corresponder á sus exigencias. Sin alterar en lo más mínimo los recónditos senos en que se mueve la vida del alma; sin falsear su análisis psicológico, sino, al contrario, persiguiéndolo con tenacidad bajo todas sus formas, sabe dar cuerpo á lo espiritual y transformarlo en acción viva y sensible, de tal suerte, que hasta las evoluciones del alma, en sus momentos más expresivos, parecen hacerse visibles. ¡Cuánto exceden sus dramas de esta especie, como, por ejemplo, *Las cadenas del demonio* y *El mágico prodigioso*, á muchas obras maestras de la poesía moderna, que gozan de gran fama y renombre!

No será ocioso, sin duda, hacer con este motivo una observación. Hemos ponderado, como es justo, el efecto escénico de las comedias de Calderón; pero no se crea por esto, que, al hacerlo así, aprobamos también esos groseros golpes teatrales, esas toscas pincela-

das, que, contrastando con el tono de todo el cuadro, y perjudicando á la belleza de su conjunto, no se proponen otro objeto que el aplauso de gentes, poco cultas, y que, por estas razones, han de desterrarse de todas las artes. Nuestro autor ha despreciado siempre esas tendencias á la farsa y á las aprobaciones ruidosas. Pero se proponía, conociendo tanto el teatro, siendo tan gran poeta, y tan hábil en la elección de los medios eficaces para transformar en dramática una obra poética, y producir desde la escena impresión en los ánimos, dirigir la fábula de manera, que, en sus diversas partes, tendiese á un efecto único y total; que atrajera la atención de los espectadores, y, haciendo resaltar las vicisitudes de esa acción, sin perjudicar á la excelencia de la poesía y al fondo de todo el argumento, le sirviese de fundamento y motivo poderoso para realzar más su importancia. Esta manera de componer, para que el interés de la trama, á modo de torrente y con igual fuerza, compenetre toda la obra poética, concentrándose, sin embargo, en ciertos puntos aislados y fijos de ella, para evocar cierta clase de emociones eléctricas, parécenos esencial á todo drama perfecto, y, bajo este aspecto, como también en lo relativo á la economía, al hábil arreglo de los elementos parciales, y á la aplicación

exacta y oportuna de la forma dramática, los poetas consagrados al teatro, que cuentan las demás naciones, han de considerar como acabádos maestros á los españoles.

Una propiedad, característica de la estructura de los dramas de Calderón, es la de los contrastes, con que le agrada llenar sus argumentos, presentando sus personajes en situaciones opuestas, y haciendo descollar los caracteres por la contraposición, bien calculada, de sus prendas. Constituyen una alternativa continua de circunstancias ó estados, que se anulan recíprocamente; de situaciones, que chocan entre sí; de resoluciones y afectos, que se contraponen y dividen. Este personaje poético, tan indispensable para excitar el interés, se reproduce en todas las obras de nuestro poeta, é influye poderosamente en dar á las mismas una vida interior vigorosa, que concentra la atención y la ansiedad de los espectadores en las diversas agrupaciones y masas de colorido de la acción.

Por lo que toca á la inventiva, creeríase inclinado cualquiera, á primera vista, á conceder menos riqueza á Calderón que á Lope de Vega. Verdad es que nuestro poeta no ha hecho tan pródigo alarde de esta facultad como su predecesor; proponíase imprimir más solidez á sus materiales, y una forma más perfec-

ta, y forzarla á dar de sí todo aquello, de que era susceptible con arreglo á un plan trazado, viéndose, por tanto, en la necesidad de limitar su imaginación á un campo más estrecho; pero, á pesar de esto, basta hojear someramente sus obras para encontrar en ellas muchas creaciones ingeniosas, aunque acaso en un principio no nos sorprendan, por la sencilla razón de aparecernos como ricos materiales, bien manejados y sometidos á ordenadas reglas; pero, aun después de conocer el uso, que Calderón ha hecho de los pensamientos de otros poetas, no podemos menos de maravillarnos de la inagotable vena de su propia fantasía. ¡Cuántas acciones y situaciones, que llevan el sello del genio, y que parecen correr de la fuente más profunda de una imaginación creadora, no se encuentran en cada una de sus obras! Para apreciar por completo la fecundidad imaginativa de este poeta, y compararla, sin perder sus quilates, con la de Lope, es menester estudiar á fondo sus dramas: las imágenes, que surgen de ellos, no se presentan aisladas (como sucede con tanta frecuencia en los demás poetas anteriores), y como destacándose de los accesorios, que los cercan, siendo, por tanto, menos distintas para el examen ligero del crítico: al contrario, están enlazadas entre sí estrechamente sus partes más insigni-

ficantes; hállanse dispuestas con cierta simetría, con relación á las de más importancia; hay hilos á millares, que las juntan y que las confunden, por decirlo así, de tal suerte con el todo, que la vista sólo contempla una sola é inseparable belleza.

Respecto á la composición, los dramas de Calderón pueden dividirse en dos clases, esencialmente diversas, aunque se encuentren á veces ligeras transiciones de los de una á la otra. Pertenecen á la primera aquéllos cuya importancia, en cuanto á su interés, estriba en el suceso, que, como tal, se representa, mientras que las extrañas y sorprendentes colisiones, á que da el mismo orígen, forman su foco ó punto central, fijándose el interés del espectador sólo en esa acción exterior, en su desarrollo y en el desenlace de su nudo. En las obras dramáticas de esta especie, los personajes, en sí y por sí, quedan en segundo término, excitando sólo la atención, en cuanto son juguetes de otras fuerzas objetivas. Esas fuerzas, en las comedias mitológicas, se ven personificadas en los dioses; en las caballerescas, en los jigantes y encantadores, y en las descripciones de la vida real, en la suerte ó la casualidad, en sus diversas manifestaciones. Tales son los factores propios de la acción, consistiendo la importancia del conjun-

to en la forma, que recibe de ellos la vida.
La segunda clase la constituyen las comedias, cuyo fin particular no parece ser otro, que hacer resaltar una idea fundamental de la composición, dando de este modo á lo exterior y accidental significación de más valía. Sin duda, en su aspecto externo, encontramos con frecuencia el desarrollo del argumento descansando, como en los de la primera clase, en los mismos é iguales motivos, no habiendo otra diferencia sino la de que cada momento de la última recibe su verdadero sentido de su menor ó mayor relación con la idea capital. Entre los dramas, correspondientes á esta categoría, hay dos especies, diversas á su vez entre sí: hay unos de carácter típico, esto es, que son tales, que su idea fundamental no se incorpora inmediatamente en la acción, sino en el fondo de la misma, y su argumento viene á ser un símbolo de ese pensamiento fundamental metafísico ó ético. Con toda propiedad, estos dramas pueden, pues, llamarse simbólicos. La clase segunda, diversa de la anterior, es la de aquellos dramas, cuyo argumento, á la verdad, en los elementos más inmediatos, que lo constituyen, se refieren también á algo más elevado; pero en ellos el suceso, que se representa, reviste, en virtud del arte de la composisión, toda su natural importan-

cía, aparece en seguida de manifiesto, y no necesita de lo simbólico para que se comprenda y se conozca sin trabajo.

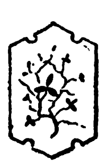
En íntimo contacto con lo expuesto se hallan las facultades de nuestro poeta, en la parte que se refiere al trazado de caracteres. Calderón, en esta materia, incurre en las mismas faltas que los demás dramáticos españoles, y, por lo general, sólo se le concede que haya logrado dar más pulimento á las formas características más comunes, las cuales, como es sabido, sustituyen á lo individual en el teatro español. No obstante, para no ser injustos, es preciso hacer una distinción: en los dramas, en que la parte externa de la vida se nos presenta dependiente de la casualidad y de otras influencias, los rasgos de carácter individual son ligeros, por lo común, y los personajes sólo se pintan con rasgos generales y confusos, puesto que determinarlos con más claridad sería contrario al objeto del poeta; pero ya en esta clase encontramos también, que, cuando la intención poética va más allá de su objeto, y cuando se necesitan otros elementos para imprimir á la acción y á sus formas un giro diverso del indicado, y superior ó inferior á él, también los caracteres de formas abstractas y nebulosas se transforman en individuos distintos y llenos de vida. Otra clase de característica observa-

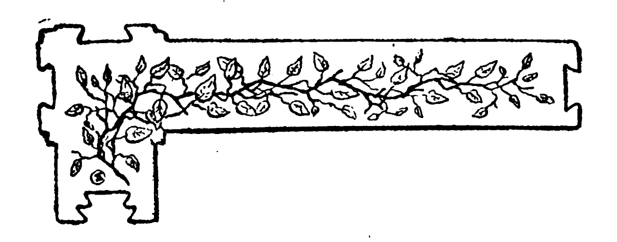
mos en esas comedias, que hemos llamado simbólicas. La base de esos caracteres son ciertas potencias, que se destacan de ellos con la mayor claridad; y esta práctica, por regla general, no merece censura, porque una idea abstracta, en virtud de la fuerza creadora del poeta, puede revestir forma corporal, haciéndose una persona subsistente por sí, como, en efecto, acontece en muchas de Calderón, al lado de otras, que coexisten con ellas como individuos reales, dotados de vida, en cuyo concepto, más que nuestro vituperio, merece nuestra alabanza; y, sin embargo, en sus dramas de esta especie, hallamos, con frecuencia, tan acentuadas esas formas generales del espíritu, que los personajes parecen sólo como quienes las llevan y sostienen como símbolo de virtudes ó de vicios, siendo insensato negar que perjudican á la verdad y determinación de los elementos dramáticos de algunas comedias de Calderón. Pero ya trataremos de esto más adelante. Mientras tanto, y teniendo ahora presente el gran número de comedias suyas, en que la idea representada se destaca inmediatamente, sin el auxilio de la alegoría, en los varios giros y momentos de la vida, no es posible desconocer la multitud de caracteres que descuellan en las mismas, todos de formas plásticas, y disfrutando de un principio vital

propio é íntimo. En estas obras, que pueden calificarse como las más perfectas suyas, se concede igual lugar al conjunto de sus hechos ó sucesos, á la idea general predominante, y á cuanto se relaciona con los caracteres, no sobresaliendo ninguno de estos elementos, sino, al contrario, juntándose todos para formar un conjunto harmónico. Ejemplos de esto, suficientes para demostrar nuestra afirmación, encontramos en *El alcalde de Zalamea* y en las *Tres justicias en una:* en estas composiciones dramáticas, todos los personajes principales, y hasta los accesorios, se distinguen claramente unos de otros, y hay tanta vida en cada uno de ellos, que ofrecen una prueba incontrastable de la rara y superior maestría de nuestro poeta en el trazado de los caracteres.

Estas dos comedias mencionadas, y otras muchas obras de Calderón, demuestran, que, así como sabía dibujar sus personajes con rasgos significativos, é infundiéndoles una existencia particular, así sabía también disponerlos y juntarlos. Con un arte, propio sólo de los grandes maestros, ha señalado cada carácter particular, calculando exactamente y midiendo las distancias, á que han de encontrarse, y la posición más ventajosa que han de ocupar, para que el conjunto produzca el efecto total que se propone, y para que las formas acce-

sorias realcen mejor las agrupaciones principales. Ha conseguido, de esta manera, que sus composiciones dramáticas se asemejen á grandes cuadros vivos, cuyas figuras aisladas, conservando cada una su organización especial, se muevan, sin embargo, observando cierto orden rítmico, y aparezcan ó desaparezcan en lo claro y en lo obscuro; y la reunión de todas estas apariciones representa á la humanidad entera, lo más alto de ella como lo más bajo, lo más particular como lo más general, con los intermedios y transiciones necesarias, y trazado todo con distintos contornos. Del conjunto de estas diversas agrupaciones nace una harmonía extraordinaria, que refleja lo inmutable en los fenómenos transitorios de la vida, y el orden perpetuo en el tráfago incesante y en el tumulto del mundo.





CAPÍTULO V.

Defectos de Calderón.—Clasificación cronológica de sus obras dramáticas.—Su versificación.—Otros defectos de sus comedias.—De los errores históricos y geográficos de Calderón.

Hasta aquí sólo hemos expuesto las cualidades más brillantes de Calderón, observándolo tal cual se muestra en sus obras más acabadas. Pero como es indispensable conocer más á fondo sus facultades poéticas y originales, hemos de indicar también las sombras, que lo obscurecen, sin omitir tampoco aquello que disminuye su mérito, inferior en algunos puntos al de sus predecesores, ó, por lo menos, á la herencia, recibida de aquéllos, que seguramente no ha mejorado. Con este propósito, y mientras llega el lugar oportuno de probar nuestra tesis, declararemos que *Calderón ha perfeccionado, sin duda, hasta donde era posible, el drama español, pero imprimiéndole sólo una direc-*

ción exclusiva: hasta cierto punto lo ha llevado á tal y tan vertiginosa altura, que no es dable elevarlo más; pero no por esto se sigue de aquí que sea superior en todos conceptos á sus predecesores, y que haya perfeccionado el drama español en todas las direcciones, á que lo impulsaron aquéllos con éxito. Las faltas de este gran poeta están en enlace tan íntimo, sin duda alguna, con sus excelencias; son efecto tan necesario de sus condiciones individuales, y, en parte, del tiempo y el lugar, en que escribió, que no es justo de ningún modo censurarlas, como no lo es tampoco callarlas, exigiéndolo así, no sólo el deber de conocer á nuestro autor profunda y radicalmente, sino la justicia que debe hacerse á la literatura dramática española en su conjunto, puesto que, con arreglo á ella, no es lícito considerar á Calderón única y exclusivamente como al poeta más grande de esta literatura. Nuestra opinión acerca de este punto será expuesta más adelante, no debiendo presentarse aisladas las cualidades menos brillantes de nuestro poeta, sino en relación con lo que añadiremos después, único medio de delinear su carácter como dramático.

Si intentamos explicarnos parte de las cualidades poéticas de Calderón, teniendo en cuenta el marco social que lo cercaba (influencia de la cual no pueden eximirse ni los talentos

más originales é independientes), no podremos prescindir de estimar la influencia, que la corte de Felipe IV grabó en sus obras poéticas. Hallábase en continuo é íntimo contacto con esta corte, y escribió la mayor parte de sus comedias para sus damas y caballeros, no, como Lope, para un público numeroso y variado. Como en esta sociedad brillante y llena de elegancia, á pesar de algunos recuerdos, que conservaba todavía de la Edad Media, reinaba una cultura muy refinada, casi excesiva, ese mismo colorido resplandeció después en los cuadros poéticos de Calderón, siendo éstos un espejo de las clases sociales distinguidas, para cuyo recreo se escribían. Su manera de exponer era tan ática y urbana, y sus pinceladas tan finas y tan delicadas, como no se habían conocido hasta entonces; pero su estilo se contaminó también con el exagerado atildamiento de aquellas frases, que dirigían á sus damas, en el Buen Retiro, los mismos caballeros que frecuentaban sus salones; los personajes, y hasta la ilación de las escenas de sus comedias, hubieron de ajustarse, no pocas veces, á la etiqueta de la corte, y, en vez de ofrecer un cuadro vasto y completo de la humanidad, en su variedad infinita, trazó, tan sólo, á menudo, la pintura de una parte muy reducida de la misma, esto es, de aquélla en que vivía, y para la cual es-

cribía. Todo esto aparecerá más claro después, cuando señalemos los demás factores, que hubieron de producir análogos resultados, pudiendo adelantar, desde luego, que la influencia perjudicial, que, en los escritos de Calderón, tuvo su cargo de poeta de la corte, se manifiesta, muy particular y claramente, en los dramas que, por orden superior, escribió para determinadas solemnidades.

Ya hemos hecho mención del esmero calculado é incesante de Calderón en la traza y desarrollo del plan de sus comedias. En la mayor parte de sus obras, sobre todo en las que más nos maravilla, este cálculo y esta reflexión se nos presenta como guía y regulador de su actividad poética; modera y refrena los vuelos de su fantasía, sin menoscabar en lo más mínimo el carácter poético de su inspiración, ni perjudicar tampoco en nada á la libertad y al movimiento de la vida dramática; pero en otros dramas, no escasos en número, observamos con sentimiento los efectos lastimosos de esa reflexión y de ese cálculo extremado, hasta el punto de que, ciertas cualidades especiales, ó, más bien dicho, menos dignas de alabanza de la poesía de Calderón, pueden calificarse de resultado necesario de este trabajo reflexivo exagerado. Con frecuencia encontramos en Calderón tanto atildamiento

artístico en la disposición de su plan, que el argumento de la obra nos parece una reunión de sumandos, y el poeta el operador que los junta en una suma total; todas las partes de este todo son tan pulidas y redondeadas, que se nos antojan proposiciones diversas de una argumentación escolástica para demostrar una tesis especial; las diversas escenas son de proporciones tan exactas y tan matemáticas, tan simétricas y paralelas, que las agrupaciones, bien calculadas, á la verdad, pero tan salientes de sus personajes, evocan en nosotros el recuerdo de pinturas decorativas; las figuras van y vienen con cierto paso de parada, como obedeciendo á la voz de mando del autor. Huellas aisladas de este amaneramiento exagerado, que forma chocante contraste con la soltura, la libertad y naturalidad de Lope, de Tirso y de Alarcón, se observan hasta en las obras más perfectas de nuestro poeta; sólo que, en ellas, su vigor poético primitivo predomina con tanto brillo, que obscurece, por decirlo así, ese elemento alambicado. Otro fenómeno semejante, y cuyo origen es el mismo que el de su modo de componer, exageradamente artístico, encontramos, más ó menos pronunciado, en la elocución dramática, que puede considerarse como propia y exclusiva de este poeta. Nótase en ella, al analizarla con cuidado, el vuelo

poderoso de una exuberante fantasía, y, á la vez, el influjo moderador de una inteligencia reflexiva, en lucha con la primera. No es, sin duda, nuestro ánimo rebajar en lo más mínimo las admirables bellezas de la dicción calderoniana; en riqueza y osadía, en su número infinito de ingeniosas imágenes y comparaciones oportunas, así como en su versificación más perfecta, supera á cuanto se había escrito en este género en el teatro español; pero se distingue á la par por otras propiedades que nos impiden calificarlo de *estilo romántico el más puro y elevado*, atreviéndonos á decir que, si se compara con la manera de escribir de otros dramáticos españoles, esta comparación le perjudica en lugar de favorecerle. Carece de su lozana frescura, y no parece provenir inmediatamente del alma ni llegar hasta ella, como acontece con el lenguaje de Lope y de Tirso; si había de producir ese efecto total, lo debilita, sin embargo, el giro impreso por la reflexión que lo regula, moderando con exceso los extravíos de la fantasía y del sentimiento, y limitando la fuerza de su expansión. También en las obras de Lope, como en las de todos los demás poetas examinadas hasta ahora, notamos extravagancias y rebuscamientos en la expresión, y una abundancia de metáforas, que no siempre podemos conciliar con nues-

tras ideas actuales acerca de la belleza; pero ¡cuánto no les aventajan los conceptos y exageradas hipérboles, siempre repetidas; los refinamientos y antítesis; la pompa fraseológica alambicada y exuberante de Calderón, particularmente en las obras de su juventud y de los últimos años de su vida! El carácter especial de este *marinismo* ó, si se quiere llamar, *gongorismo*, tan extraño para nosotros y tan opuesto al buen gusto, nos choca tanto más, cuanto que echamos de ver el esmero con que lo prepara la inteligencia del poeta, y lo ofrece á nuestra vista con un propósito harto evidente, hasta en sus más leves pormenores. Cada imagen (siendo cosa accesoria la comprehensión total de los objetos), se extiende tan largo tiempo, que casi se pierde el motivo de la comparación; acumúlanse esas mismas imágenes en número extraordinario, y, sin embargo, parece que se van registrando formalmente, como si se tratase de discursos filosóficos, y se hacen lucubraciones tan sutiles y delicadas, que honrarían al más consumado escolástico. Pero si la afectación ó el amaneramiento es su origen, y si contraría ó no al estilo más puro de la poesía, sobre lo cual no puede haber duda, aunque esto disminuya la extrema admiración que se profesa á este poeta, siempre resulta que es un defecto suyo, no

eximiéndolo de él la afirmación de que esa manera de hablar era la de la sociedad de buen tono de su tiempo y peculiar de la poesía castellana, desde una época anterior, puesto que, al decir que Calderón ha incurrido en las mismas faltas de sus contemporáneos, no se refuta nuestro aserto, no siendo tampoco verdad que esas mismas faltas hayan sido generales y dominantes en España antes. Lope y los dramáticos de su edad (1), se libertaron mucho más de ellas, y hasta hicieron al gongorismo una oposición sistemática. Calderón, al contrario, lleva á su apogeo á este estilo

(1) En la *Nueva idea de la tragedia*, de González de Salas, impresa en 1633, se encuentra el notable pasaje siguiente:

«Alto es su spíritu, i atrebido á la maior empresa; felices son también en las invenciones, floridos en el Stilo, i que naturalmente acometen siempre á enriquecerle i dilatarle. Pero no sé de qué mal astro tocados le han pervertido en estos años postreros de nuestra edad, obscureciéndole, i afeándole de manera que monstros son ia muchos de los partos de sus ingenios, que necessario es religiosamente expiarlos; y consultar para su interpretación los Oráculos, no de otra suerte que si fueran Libros Sibylinos. Con esto los Poetas Lyricos nuestros, que en mi opinión son bentajosos á los Griegos i Latinos, assí se hallan deformados, que en pocos se conosce ia la hermosura i elegancia primera. Los Cómicos están más preservados hasta hoi de esta pestilente influencia, quiera el Hado propicio librarlos de su contagio, quando tienen ia en aquel grado la Comedia, á donde con no pequeña distancia de ninguna manera llegó la de los Antiguos.»

absurdo; junta las sutilezas metafísicas y los alambicamientos más afectados, que, en las poesías de los antiguos cancioneros, apenas dejan lugar á la expresión de los sentimientos naturales, con los pensamientos rebuscados, la redundancia de imágenes y el afán de las antítesis de los marinistas, añadiendo, además, á esto la hinchazón altisonante y el amaneramiento del *estilo culto*.

A pesar de todas las licencias, que concedemos en general á la dicción poética; á pesar de la afición pronunciada, que sentimos por la lengua y la poesía española, ni nos es posible alabar ese estilo, ni tampoco nos satisface ni nos agrada. Este amaneramiento de Calderón se extiende á cuanto puede hablarse, y se manifiesta en el lugar que ocupan las partes de la oración, en el enlace de sus períodos y en el diálogo, oponiéndose á todo, hasta á la naturalidad poética, y no habiéndose oído hasta entonces en el teatro español. Hay aquí algo de la ópera, ó más bien del baile, que nos recuerda á cada instante que no se nos presenta ningún trasunto poético de la naturaleza, sino un espectáculo visible, dirigido sólo á obtener nuestros aplausos. No hay que pensar, pues, dado ese molde convencional y estrecho, en esa animación y soltura de movimientos, que, en toda obra poética, ha de impulsar la intención de

su autor, antojándosenos que éste, á cada momento, á manera de apuntador, ha de sugerir á cada uno de sus personajes las palabras que debe pronunciar.

Es más importante de lo que se cree señalar claramente las faltas del estilo de Calderón, porque su novedad y extrañeza, y las cualidades brillantes de este mismo estilo pueden engañar á algunos, é inducirlos á calificar como bellezas sus defectos. Pero á fin de no descorazonar por completo á los admiradores incondicionales de esta dicción poética falsa, declaramos también que un número considerable de las comedias de Calderón, de las cuales trataremos en breve, adolece en menor grado de ese defecto, aunque no estén libres de él por completo, y además, que el genio del poeta se sobrepone siempre á todo, ostentándose en sus imágenes grandiosas y profundas, y mereciendo, sin duda, excitar nuestro entusiasmo. Calderón parece, en efecto, como dice un ilustrado crítico [illegible] literario [1], «que ya con la dulce soñolencia de quien se deja llevar de risueñas ilusiones, ya con la formalidad sublime de un pensador ó de un anciano, al contemplar la brillante grandeza del firmamento, alumbrado por el sol ó tachonado de estrellas,

(1) Federico Zimmermann.

que semejan flores eternas, las comparan con esas otras flores, astros pasajeros de la tierra, adornadas de vivos colores, y despidiendo perfumes de sus cálices de púrpura, y ó presencian sonriéndose sus tempestades temibles, pero bellas, ó las consideran como manifestaciones de un poder más alto;» y, á la verdad, en los afectados adornos de su elocución, sobrecargada de imágenes, en su hojarasca vacía de sentido, nos ofrece abundancia extraordinaria de pensamientos poéticos. Ya indicamos antes cuán grande es la admiración, que nos inspira, y, por tanto, no es necesario repetirlo de nuevo; de manera, que, si juntamos en un haz las faltas y las bellezas de estilo de este poeta, podremos compararlo, invocando una imagen, que se usa con mucha frecuencia, á un volcán que despide brillantes columnas de fuego juntamente con espesas y negras nubes de humo.

Por lo que hace á la composición, así como al lenguaje, las obras de Calderón, con arreglo á la diversa edad en que las escribió, se pueden dividir en tres clases distintas, no, sin duda, con toda claridad, sino diferenciándose sólo entre sí por ciertos rasgos generales, para cuya determinación pueden ayudarnos mucho los datos cronológicos insertos en el apéndice de este tomo. A la primera clase pertenecen también las primeras comedias del poeta, las

de los años de su juventud hasta su edad adulta, si se nos permite la licencia en gracia de la exactitud, hasta el *mezzo del cammin di nostra vita* (treinta y cinco años). En cuanto al lenguaje, las composiciones correspondientes á este período están llenas, muy particularmente, de metáforas abundantes y de palabras vacías de sentido, de comparaciones rebuscadas é hiperbólicas, de antítesis y de pensamientos sutiles, de falso énfasis y de giros gongorinos, en una palabra, de todo el amaneramiento del *estilo culto*. En ellas se comprenden todas las comedias de la primera y segunda parte, y algunas otras que por su semejanza estrecha con éstas pueden, con seguridad, clasificarse también con ellas; y, como ejemplos que presentan claramente las faltas indicadas, pueden nombrarse las tituladas *Lances de amor y fortuna*, *Casa con dos puertas* y *La puente de Mantible*. Rebosa en ellas un prurito particular de hacer comparaciones y evocar imágenes, y las auroras y los crepúsculos, las perlas y los diamantes, los rayos y los relámpagos, menudean sin cesar; ya es un jardín un mar de flores; ya el mar un jardín de espuma; el mar alborotado se compara al Nembrod de los vientos, que acumula montañas y ciudades sobre ciudades, y á una espada desenvainada se llama cometa errante, que atraviesa las esferas del

aire. Todo diálogo de un amante con su dama, está sembrado de estrellas y de flores; el sol se obscurecería si ella no le prestase la luz de sus ojos; sus mejillas siempre se comparan con la aurora, y sus cabellos son siempre redes doradas en donde se aprisionan los corazones. La imaginación de nuestro poeta aparece ya, desde su principio, con esa plenitud y ese fuego que tanto nos maravilla siempre; pero algunas de sus primeras obras son bajo este aspecto grandiosas, especialmente *El Príncipe constante* y *La vida es sueño;* y en cuanto á la delicadeza y mérito dramático de su enredo, ninguna de sus comedias posteriores aventaja á las que se titulan *Peor está que estaba*, *Casa con dos puertas* y *La dama duende*. Al contrario; la pintura de caracteres, el arte, por lo menos, de crear personajes accesorios, concretos y con vida individual y propia, aislados de los principales, y las proporciones poéticas de todos los elementos de la composición, alcanzan con los años mayor é innegable maestría.

A la segunda clase pertenecen las obras de la edad adulta de Calderón, próximamente de 1635 á 1660. Ha renunciado ya á sus defectos más chocantes y á las exageraciones del estilo culto; así, en la comedia *Cuál es mayor perfección*, dice estas palabras:

De esos hipérboles, llenos
De crepúsculos y albores,
El mundo cansado está.
¿No los dejaremos ya
Siquiera por hoy, señores?

desaprobando de este modo el lenguaje, de que había abusado tanto; y aun cuando no se pueda decir que ha abandonado por completo esa manera de escribir, ya natural en él, sin embargo, no prodiga tanto sus frases sonoras y floridas como en otras, sino las guarda para las ocasiones oportunas. Merece observarse también, que en algunas de estas composiciones ofrece Calderón personajes, con el objeto, según parece, de burlarse con seriedad de su artificioso estilo gongorino. Tales son, por ejemplo, los de Beatriz y Moscatel en *No hay burlas con el amor*. En los dramas de esta segunda clase, así el lenguaje del poeta como su habilidad en crear y agrupar caracteres, y su arte en la composición, alcanzan su punto culminante, bastando, para probarlo cumplidamente, *El mágico prodigioso*, *El postrer duelo de España* y *El secreto á voces*.

En las comedias que el poeta escribió en sus últimos años, y que comprendemos en la tercera clase, incurre de nuevo en las mismas faltas de su juventud, pero sin la lozanía y el genio, que se ostenta en las de sus primeros años.

Obsérvanse en ellas, además de esa exornación florida y superabundante del estilo, y de sus palabras sonoras y huecas, una construcción de frases rebuscadas y torturadas con paréntesis, que encierran otros paréntesis, con períodos muy largos, y una disposición singular de las partes del diálogo. En general, esta clase de comedias se distinguen por su frialdad y por cierto cansancio, cuando se comparan con el fuego juvenil de las primeras y con el flamante vigor de las segundas, enumerándose, entre ellas, muchas composiciones mitológicas, destinadas á la celebración de fiestas ó á otras solemnidades análogas, como, por ejemplo, *Duelos de amor y lealtad*, *El conde Lucanor*, etc.

Respecto á la versificación, señalaremos como una de las diferencias características de Calderón, no observada en sus predecesores, la variedad y multiplicidad de sus metros y de sus rimas. El yambo, no rimado, no se encuentra en ella, ni tampoco el verso de arte mayor, cuyo uso se había limitado mucho antes de este poeta; las canciones de forma italiana tampoco se ven en sus versos, y pocas veces las liras y las endechas. Al contrario, aplica el romance con más fecuencia que sus antecesores, predominando, así en el diálogo como en las narraciones, de manera que las

demás combinaciones métricas rimadas las reserva para los momentos culminantes de la acción. Respecto á estos metros, y á las ocasiones en que se empleaban más particularmente, expusimos nuestra opinión, que puede consultarse en las páginas 213 y 216 del tomo II de esta obra, y, sin embargo, conviene conocer más detenidamente el sistema seguido por nuestro poeta, en cuanto se separa del observado hasta él. Debemos indicar, como particularidad característica de Calderón, cuando se compara con otros dramáticos más antiguos de su patria, la predilección que muestra por el romance en las largas narraciones; en la mayor parte de sus obras, aparece en las primeras escenas, y de aquí proviene que su exposición no se hace por medio de la acción, como en Lope y en los poetas que le precedieron, sino, lo más comunmente, en forma narrativa. Si el poeta las hubiese presentado al principio, se le atribuiría, sin duda, falta de sentido artístico, y no sin razón, puesto que el interés de los espectadores no podía fijarse en esas narraciones, hasta que su atención se concentrara de algún modo en los sucesos dramáticos que le antecedieron; pero Calderón ha evitado esta falta que se le achaca, con tanto ingenio como arte. Comienza siempre con una situación que encadena el interés del público;

le hace esperar algo, y le obliga á estar atento; después sigue la narración, que explica los hechos y circunstancias necesarias para la inteligencia del drama, y satisface de este modo la curiosidad de los espectadores, quienes poseen ya la clave para comprender lo que sigue. Aunque se explique algo de esta suerte, queda mucho que se ignora, y en la misma narración se anudan otros hilos, y se aumentan los motivos, que mantienen viva la expectación del oyente. Es innegable, que, con este método de exposición, aventaja mucho nuestro poeta á Lope de Vega, por ser más claro y más sencillo, y suplir á la vida y la energía real del principio de las comedias del mismo Lope.

Las narraciones en romance son mucho más largas que las de los poetas anteriores (1), más raras en estos últimos y usándose sólo en las ocasiones en que el suceso que se refiere tiene alguna analogía con los antiguos romances populares. La abundancia de palabras de Calderón y su elocuencia casi inagotable en estos discursos, nos causa cierta extrañeza, y es innegable que sería de desear que se las

(1) Son excepciones de esto, de época anterior, las que se encuentran en algunas comedias de Tirso de Molina, por ejemplo, en la de *Escarmientos para el cuerdo*, y en algunas de las de Lope de Vega, como en *Las bizarras de Belisa*.

aligerase de tanta profusión; sin embargo, conviene recordar lo que dijimos antes, á propósito de la manera con que se recitan estas narraciones por los actores españoles. Tengamos presente que se hace con tal rapidez, y á la vez con tanta claridad, que no parece absurdo suponer que algo de superfluo en su lectura podía transformarse, declamado, en verdadera belleza de locución. Merece también consignarse que el romance, en la forma más artística y perfecta de los dramas de Calderón, como raíz ó fuente de toda la poesía española, ocupa mayor espacio y con mayor derecho de lo que había acontecido antes en sus principios. Se creería que el drama español, ya en su apogeo, rinde su tributo de agradecimiento á la poesía popular, y que demuestra con toda evidencia el íntimo enlace que hay entre ambos. Para justificar la existencia dramática de este elemento épico predominante, que, sin duda, perjudica á veces á la verdadera exposición dramática, es menester no olvidar la relación que con él tiene el espectador español: éste ama con pasión su poesía nacional, regocijándole oir también en el drama el sonido, para él predilecto, de sus cantos populares, pudiendo admitirse como cierto, aunque no nos sea posible aducir sobre esto un testimonio concreto, que los romances comprendi-

dos en los dramas fueron siempre aplaudidos.

También para el diálogo, cuando sólo es una continuación de la fábula, usa Calderón el romance con más frecuencia que sus predecesores. Juntamente con él emplea de ordinario redondillas, quintillas, décimas, octavas, silvas y sonetos. En cuanto á los tercetos, por lo que nosotros conocemos, sólo se observan una sola vez al principio de *El Príncipe constante*. Por lo que hace á las ocasiones, en que aplica estas diferentes medidas de versos, puede decirse, en general, que cuando el romance está destinado á lo meramente narrativo y á lo que sólo sirve para desarrollar la acción, todos los demás versos se reservan para las estrofas más enfáticas; en lo lírico y en el diálogo florido, se usan generalmente las diversas especies de troqueos rimados; las silvas, en los discursos apasionados y de mucha animación, ó en las réplicas; las octavas, en las descripciones pomposas y en los monólogos, y el soneto, por último, en las comparaciones ingeniosas y llenas de antítesis, ó cuando hablan dos de concierto. Sólo excepcionalmente, y muy raras veces, se encuentran también en los dramas de Calderón las siguientes formas métricas: décimas, con el quinto, séptimo ú octavo verso quebrado, esto es, sólo con dos pies (por ejemplo, en la jornada tercera de *El mayor monstruo los ce-*

los); estrofas yámbicas rimadas de seis líneas, parecidas á la lira, diferenciándose de ella en que los cinco primeros versos son todos de tres pies, y terminando después con un verso de cinco (jornada tercera de *Nadie fíe su secreto*); por último, el verso anacreóntico con asonancia (jornada tercera de *La gran Cenobia*).

Si bien Calderón concedió al romance más espacio y mayor importancia, y á la vez desterró del drama combinaciones métricas, antes usadas, ofreciendo, por tanto, menos variedad métrica que los poetas antiguos, también, bajo otro aspecto, empleó combinaciones de palabra y enlaces de períodos muy ingeniosos y nuevos, y dignos, sin duda, de nuestro examen, porque pueden calificarse muy particularmente de invenciones felices de este poeta. Tales son, en primer término, una división de discursos, extraña y demasiado artística entre los diversos interlocutores, con arreglo á la cual se interrumpen las frases de los que hablan, y después de la interrupción prosiguen otra vez ó se confunden en un solo unísono (1). De esta manera se entrelazan á ve-

(1) Véase el siguiente diálogo, especie de duo:

ADOLFO. De parte de la nobleza
Yo...
CELIO. Y yo de parte del pueblo...
ADOLFO. Vengo á saber de los dos...

ces dos monólogos, de tal suerte, que cada uno de los interlocutores habla consigo mismo, y, sin embargo, concuerdan entre sí las palabras de ambos. Este arte sube de punto cuando, como sucede algunas veces, los dos monólogos forman una glosa con su enlace, cuyo tema se divide entre los dos interlocutores, y después las paráfrasis del texto, alternando simétrica-

CELIO. Saber de los dos pretendo...
LOS DOS. En que os habéis convenido.

(*Mujer, llora y vencerás.*—Jornada tercera.)

En los versos siguientes el diálogo se distribuye de la misma manera entre cuatro personas:

REY. Hombre, aborto de la espuma,
Que esa marítima bestia
Sorbió sin duda en el mar
Para escupirte en la tierra...
LICANOR. Parto de aquesas montañas,
Que, equivocando las señas,
Para ser fiera eres hombre,
Para ser hombre eres fiera...
FENCIS. Racional nube, que el viento
Para rayo suyo engendra,
Pues el trueno de tu voz
Espeluzna y amedrenta...
IRENE. Prodigio, ilusión y asombro,
Que ha bosquejado la idea
De algún informe concepto
De soñadas apariencias...
REY. Qué mal entendido rumbo...
LICANOR. Qué derrotada tormenta...
FENCIS. Qué deshecho terremoto...
IRENE. Qué fantástica quimera
REY. Á estos puertos,
LICANOR. A estos montes,
FENCIS. ¿Te trae?
IRENE. ¿Te arroja?
REY. ¿Te echa?

(*Cadenas del demonio.*—Jornada primera.)

mente con las palabras intercaladas de nuevo de la letra, son recitadas por uno y otro (1). Ocasión es ésta también de indicar la manera particular con que Calderón emplea comunmente la música, haciendo que el canto que se oye detrás de la escena contesta al interlocutor ó continúa su discurso, cuando el último no declara cuáles son sus secretos pensamientos (2). Si se encuentra en los ejemplos, aduci-

(1) Esta especie de diálogo es tan raro y poco común, que para comprenderlo bien conviene citar un ejemplo. Elegimos uno de la tercera jornada de *Amar después de la muerte*. Don Alvaro y Clara hablan cada uno para sí de este modo:

CLARA.	No es menester que digáis Cuyas son mis alegrías,
ALVARO.	Que bien se ve que sois mías En lo poco que duráis.
CLARA.	Alegrías mal logradas Antes muertas que nacidas;
ALVARO.	Rosas sin tiempo cogidas, Flores sin sazón cortadas;
CLARA.	Si rendidas, si postradas A un ligero soplo estáis,
ALVARO.	No digáis que el bien gozáis;
CLARA.	Pues siendo para perder Que sintáis es menester,
ALVARO.	No es menester que digáis.

Alárgase este doble monólogo tres décimas más, repitiéndose á la letra, al fin de cada una, un verso. Conviene tener presente que el poeta, según se deduce del conjunto de la comedia, se propone tan sólo exponer la libre expansión del alma, no una declamación hablando.

(2) Por ejemplo, en *Mujer, llora y vencerás*, jornada segunda:

MADAMA.	¿Quién se atreverá á decir En lo que llega á oir y ver,

dos hasta ahora de exagerada dicción poética, algo convencional y propio de ópera que daña á la libertad de movimiento de la poesía, hay que aplicar esta observación con algunas creces á ciertos pasajes declamatorios de carácter esencialmente retórico, notándose su amaneramiento bajo todos sus numerosos y varios matices; puede servir de ejemplo un paso de *Amor, honor y poder*, en que se recita un romance largo, cuyo cuarto verso forma siempre un *climax* ó gradación, acumulando cuatro sustantivos, y al terminar este *climax* sube de punto de tal modo que junta, no sólo el verso cuarto, sino casi todos los demás (1).

Si tengo que agradecer
O si tengo que sentir?
Pues si tengo que inferir
Quién es dueño de un temor...
MÚSICA (*dentro*). Es el engaño traidor.
MADAMA. Y quien de un ansia mortal...
MÚSICA. El desengaño leal.
MADAMA. ¿Quién con tal eco sonoro
Ha aumentado mi dolor?
Cuando entre uno y otro horror
Son para mí en pena igual...
MÚSICA. El uno dolor sin mal
Y el otro mal sin dolor,
Es el engaño traidor
Y el desengaño leal.

(1) Eduardo generoso,
Tercero de Ingalaterra,
De las tres brillantes rosas,
Luz, norte, amparo, defensa;
Tú, que en alas de la fama
Siempre celebrado vuelas,
Ocupando en tus memorias
Voz, aplauso, trompa y lengua:
Yo soy Estela infelice,
Y de Salverich condesa,

Al echar una ojeada retrospectiva hacia la versificación de los dramas de este poeta, no podemos menos, después de confesar algunas de sus faltas innegables, de llamar la atención sobre la inmensa ventaja que la métrica de los españoles, en general, y muy particularmente en la perfección que alcanza en nuestro dramaturgo, sobrepuja á la dicción dramática, usada en el teatro por nuestros poetas. Aun aquéllos, dotados de escasas facultades musicales, convendrán con nosotros seguramente, si conocen la harmonía seductora de los dramáticos meridionales que, bajo este aspecto, casi todos los dramas alemanes, hasta los de nuestros autores más famosos, parecen de niños de escuela cuando se comparan con el arte

Por heredad de mi casa
Nombre, honor, lustre y nobleza.
En Salverich retirada
Viví, donde la aspereza
En la soledad me dieron
Prados, montes, valles, selvas.

La conclusión es:

Porque en poblado los hombres,
Porque en el monte las fieras,
Porque en el aire las aves,
Cielo, sol, luna y estrellas,
Aves, peces, brutos, plantas,
Astros, signos y planetas
Digan, vean y publiquen,
Oigan, miren, noten, sepan,
Que hay honor contra el poder,
Que hay industrias contra fuerza
Y que hay en mujeres nobles
Vida, honor, lauro y defensa.

superior de los primeros. ¡Qué diferencia entre la agradable alternativa de los metros tan sonoros de aquéllos y la monotonía de éstos! ¡entre la animación y la ligereza de unos y la grosera pesadez de otros! ¡entre la diversidad de ritmos, enlazados, sin embargo, harmónicamente, la inagotable riqueza de colorido con que revisten á la expresión, su semejanza y uniformidad de sonidos tan significativos, semejantes al eco, y su combinación silábica, ya lenta, ya ligera, con esa monotonía insoportable, con esa locuacidad desprovista de cultura ática, sin fuerza ni realce, que atormenta los oídos en nuestros teatros! Materia es ésta, acerca de la cual hay que insistir con esmero, porque así se comprende la inmensa superioridad que esta pompa del lenguaje presta al drama español, cuando sus materiales están sacados de la vida ordinaria, porque sólo la dicción poética comunica al drama tal elevación, que lo arranca, por decirlo así, de lo común y de lo cuotidiano, obligando al poeta á representar la vida real, no en los trozos duros y secos de su manifestación inmediata, sino bajo un aspecto más ideal, no deteniéndose en lo estrecho y limitado, sino en las esferas más altas de la vida de la humanidad. En nuestra opinión, la forma poética es de todo punto esencial al drama, y uno de los

mayores extravíos de épocas posteriores, que, en este terreno, casi se haya renunciado al verso por completo, cuando al hacerlo así se han abierto las puertas de par en par á lo trivial y á lo prosáico.

Si recordamos de nuevo la tendencia predominante en Calderón de pensar y reflexionar, dote que nos ha dado la clave de diversas particularidades de su composición dramática, averiguaremos que esta misma propensión ha impreso otros rasgos característicos en su arte dramático. Su inteligencia se trazó un sistema formal de ideas generales, á que sometió sus escritos, calculando con ingenio y extraordinaria perspicacia las diversas colisiones ó choques que pudieran utilizarse, y tomando por base de sus dramas el desarrollo y solución de esas contradicciones. Los elementos esenciales de este plan ó sistema eran la fe, el amor, el honor y la lealtad. Como personificaban el sentimiento y la vida de la nación española, dominada por ellos, habían ya jugado un papel importante en las obras de los dramáticos anteriores; pero nunca se habían ofrecido tan á las claras, ni ejercido en la acción un influjo tan importante. Del gran valor que las ideas tenían en Calderón, se desprenden dos de las propiedades más notables que se observan en sus dramas. En primer

lugar, como ya dijimos, esas potencias ideales, á las que siguen otras en diversas gradaciones y de menor significación en general; pero con frecuencia de una manera tan decisiva, y forman de tal modo con sus trazos más vigorosos el fondo de los caracteres, que á su lado desaparece el individuo por completo. Esta abstracción, en cuya virtud los personajes, sin cualidades propias, se muestran como simples representantes de facultades generales del alma, había de perjudicar naturalmente á la verdad y á la vida, que han de adornar esos mismos personajes, para realizar por completo la idea del drama.

El espíritu de Calderón, para indicar el segundo punto crítico y grave á que aludimos antes, se había acostumbrado de tal modo á esas ideas generales, que jamás se cansaba de moverse dentro de ese círculo predilecto que satisfacía á su manera especial de considerar al hombre, ó cuando discurría por algún otro terreno, lo hacía siempre inspirándose en esas ideas exclusivas. De aquí proviene cierta uniformidad, cierta repetición de los mismos motivos en sus dramas, muy diversos de la variedad infinita de los de Lope. Consecuencia es de esto que nuestro poeta no demuestre grande afición, al obedecer á esas influencias, al drama histórico propiamente dicho, como

sucede á Lope de Vega, cuyos trabajos en esta parte, aunque no perfectos, parecían, sin embargo, prometer mucho para lo futuro, arrancándose siempre de su época con trabajo y como contra su voluntad, y penetrando en los siglos pasados, tan distintos de aquélla. Apenas, pues, se encuentran entre esos dramas composiciones verdaderamente históricas, excepto aquéllas que, como *El sitio de Breda*, desenvuelven un argumento contemporáneo del poeta. No hay que hablar, por tanto, de las comedias, cuyos materiales provienen de la historia antigua; ningún español se había propuesto estudiar estos asuntos bajo su aspecto histórico, y Calderón fué mucho más allá que ningún otro en su manera arbitraria de dramatizar á los mismos, y casi otro tanto puede decirse de las vidas de santos y de los argumentos tomados de la Iglesia católica, porque éstos se utilizan por lo general en su forma de leyenda, en lo cual concuerda nuestro poeta con cuantos le precedieron. Apenas ha ensayado tampoco Calderón ofrecer cuadros verdaderamente históricos de las edades pasadas de su patria. Si la acción de sus dramas nacionales se supone ocurrir en la edad antigua, no se cuida de trazar imágenes fieles del espíritu y modo de ser de esas épocas, sino que, al contrario, lleva á lo pasado las ideas y opinio-

nes de su tiempo; y aunque, por lo común y en general, esos cuadros animados reflejen costumbres y pensamientos españoles, en su fondo se observan siempre las costumbres y creencias del siglo XVII, no las del período en que la acción se supone ocurrir, ni los hechos y sucesos representados por él, á no ser excepcionalmente, coinciden con los grandes momentos históricos del mundo, sino que son siempre sucesos ó hechos particulares, que ni se enlazan por su esencia con la historia de la época, ni reflejan tampoco con claridad el carácter de lo pasado; sus personajes históricos están trazados á la ligera, y no toman parte importante en la acción, mientras Lope de Vega ofrece á los reyes de España, desde D. Pelayo hasta Felipe II, gobernando verdaderamente, y dibuja con designio premeditado cuadros de siglos anteriores, sirviéndose de los hechos y de los personajes más importantes. De deplorar es, por consiguiente, que Calderón, despreciando esa rica mies que encontraba ya floreciente, no la haya también cultivado y perfeccionado.

Aunque antes aludimos al talento de Calderón para dibujar caracteres diversos, y ofrecer en su conjunto la vida y el mundo, que lo rodeaba, debemos lamentar, no obstante, que se haya creído obligado, siguiendo la dirección

exclusiva de su espíritu, á usar con tanta parsimonia de este talento, circunscribiéndose voluntariamente á tan estrecho y limitado círculo. No es posible abrigar dudas de su aptitud extraordinaria para lograrlo, recordando tan sólo, como ejemplo, *El alcalde de Zalamea;* pero tampoco se puede negar, que su predilección por los motivos dramáticos indicados, lo ha arrastrado á limitarse sólo á la pintura de ciertas clases de la sociedad, en las cuales podría suponer que encontraría opiniones é ideas iguales á las suyas. Ni en muchas de sus obras se observa, como en las de Lope, á la humanidad en todos sus representantes y clases diversas, sino, por el contrario, una especie particular de hombres, de pensamientos y afectos análogos, ya sean príncipes, nobles ó caballeros, imbuídos todos en las máximas de la nobleza española de su época; y hasta cuando la acción es fuera de España, los personajes, en un círculo idéntico, concuerdan en un todo con aquéllos. De aquí proviene, con la repetición incesante de las mismas figuras, indudable monotonía en la exposición y en el lenguaje, siendo siempre la locución la más noble y selecta, y formando un estilo, que, en su constante aplicación, perjudica á la vitalidad del drama. Sólo el gracioso perturba con sus chistes el tono grave y solemne del conjunto.

Tampoco se puede sostener que sobresaliera Calderón por su ingenio y por su gracia: es inferior en este concepto, no sólo á Tirso de Molina (el más eminente de los españoles por su *vis cómica*), sino á otros dramáticos de segundo y tercer rango. Esforzábase, por el contrario, en harmonizar con su tendencia general á disponer artísticamente su plan, á concordarlos entre sí y á imprimir simetría en los varios elementos de sus composiciones, los papeles de gracioso que en ellas ofrecía, acomodándolos á los efectos de sus partes más formales, y realzando éstas por medio de aquéllos, debiendo también añadir, que, por esa reunión de lo cómico y de lo trágico, obtuvo resultados sorprendentes y hasta él desconocidos. Llamamos, pues, la atención como lo ha hecho V. Schmidt, sobre la particularidad de que los diálogos más sublimes y conmovedores de *La niña de Gómez Arias*, *Primero soy yo*, *Mejor está que estaba* y *Antes que todo es mi dama*, sirven de burla grosera á los graciosos, que repiten versos enteros, ó que mutilan sus palabras de suerte, que la mitad de ellas quedan en un verso y la otra mitad en el otro, resultando asonancias y rimas, que producen un efecto cómico extraordinario, ó que realzan lo patético de las situaciones.

Ya indicamos antes que el origen de esas

propiedades de Calderón, que no pocas veces limitan sensiblemente la esfera de su talento poético, habían de buscarse en parte en las circunstancías externas de su vida, y en su cargo de poeta de corte. En efecto; el nuestro se sentía atraido por la natural inclinación de su espíritu á la pintura de los sentimientos caballerescos y de las costumbres de la nobleza, y si su razón reflexiva encontraba un alimento favorito en el sistema de honor de la grandeza española, y en su oposición con otros deberes, también es cierto que no contribuyó poco á encadenarlo en este círculo de personas y de ideas, la circunstancia de escribir generalmente para las clases de la sociedad más elevadas y selectas.

Antes de pasar, expuestas ya las dos observaciones anteriores, al examen sumario de los dramas de Calderón, declararemos, movidos por nuestro convencimiento más íntimo, que, al echar una ojeada general en el mundo maravilloso de poesía, encerrado en sus obras, desaparecen esas debilidades escasas del autor, que la crítica no debe callar, desvaneciéndolas la grandeza del talento poético, que predomina en sus creaciones, y no dejando en nuestra alma otro sentimiento que el de la gratitud y la admiración hacia ese maestro casi divino, por los innumerables placeres que nos ha proporcio-

nado. De la misma manera que llegan hasta amarse las flaquezas del amigo, así también nos sucède, cuando estudiamos á fondo este poeta, que hasta sus cualidades más extrañas á nosotros llegan á sernos caras, y casi sentiríamos no encontrarlas en sus obras. La diversidad de elementos confundidos en las obras de Calderón, constituyen los caracteres distintivos de su personalidad. Como observamos en ellas, por una parte, un lujo oriental y una exuberancia de imaginación extraordinaria, juntamente con la reflexión y la vida activa é inquieta del pensamiento del Occidente, capacidad franca para señalar los fenómenos de la realidad más vulgar con una inclinación decidida á lo suprasensible y puramente espiritual, conocimiento general de las relaciones sociales y profundidad para penetrar en el laberinto del corazón humano, la fe ardiente del catolicismo de aquella época con la dulzura de la devoción verdaderamente cristiana, la pompa brillante de la magnificencia terrenal al lado del ascetismo y del desprecio del mundo, participación en los intereses más insignificantes de la vida con aspiraciones á la verdad divina: así también, por otra parte, notamos sofismas y sutileza dialéctica, mezclada con el lenguaje sencillo y sin afeites de la naturaleza; indulgencia con las aficiones momen-

táneas de la época, juntamente con una inspiración, original en sumo grado, y que sabe trazarse su propio camino; simpatía hacia las ideas y opiniones de una clase determinada de la sociedad, con el pensamiento poético más vasto y comprensivo; así también, al considerar todo esto fundido y asimilado, hasta constituir un todo orgánico, no es posible censurarlo á sangre fría, ni depurarlo de éste ó de aquel defecto, que lo deslustra, sin desordenar y destruir su conjunto.

Acaso no sea superfluo decir algunas palabras acerca de la instrucción de nuestro poeta. No es difícil, sin duda, encontrar en sus obras tantos anacronismos y errores geográficos como en las del gran poeta británico. En su comedia, titulada *En esta vida todo es verdad y todo es mentira*, se habla, en la época del emperador de Bizancio, Phokas (siglo VII), en estos términos de la pólvora:

Última razón de reyes,
Son la pólvora y las balas.

En *La virgen del Sagrario*, dice un obispo del siglo VII:

Africa, América y Asia,
Son las tres de que no tengo

Necesidad: Herodoto
Las describe con su ingenio.

Herodoto, por tanto, debió hacer una descripción de América. En la misma comedia, Constantinopla está en poder de los infieles en la época de la conquista de España por los árabes. Algo de esto, al parecer (concediendo sólo á Calderón conocimientos ya generales en su época, y no una ignorancia completa de ellos), ha de atribuirse á precipitación ó á falta de memoria. Con frecuencia han de explicarse sus errores contra la verdad histórica y geográfica, como lo han hecho los comentadores más instruídos de Shakespeare con los de éste. Nuestro poeta español se hallaba con el público en igualdad de relaciones que el inglés: se presentaba ante un auditorio, entre cuyos individuos se encontraban, sin duda, los hombres más ilustrados de su época; pero que de ninguna manera tenían presente su erudición á cada instante para aplicar á la poesía la medida exacta de la instrucción y de la crítica. El público de aquellos días no estaba formado de groseros ignorantes, sino en su mayoría de personas, cuya educación había carecido de los muchos medios de auxilio que poseemos ahora. El auditorio de Calderón no poseía algunos conocimientos que nosotros

aprendemos ahora en la escuela; pero, en cambio, abundaba en lo mismo que nos falta: en el sentimiento verdadero de la poesía, y en el raro don de distinguir lo que es y no es esencial al arte. No exigían al poeta la realidad ordinaria y completa, sino lo seguían espontáneamente á los libres y maravillosos dominios de la fantasía, considerando los hechos como elementos subordinados á la composición poética, ó como materiales que el artista podía ajustar sin traba alguna al fin propuesto. Los dramáticos de ese período tenían presente esta correspondencia que encontraban en el público; prescindían de sus propios conocimientos, cuando el trazado de sus planes exigía que se separasen de la verdad histórica, y no temían que ningún pedante los censurase por su ignorancia; si versaban sus argumentos sobre la historia antigua, lo hacían de manera que fuese entendida y simpática á la generalidad de sus auditores, y en consideración á ellos, á quienes se dirigían, entremezclaban anacronismos de propósito deliberado y alusiones opuestas á la erudición severa y delicada. Tampoco se creían obligados, cuando representaban sucesos de tiempos más modernos, á ser topógrafos escrupulosos, ó pararse en otros melindres de igual género. En la muchedumbre de asistentes al teatro, contaban,

desde luego, con su ignorancia; y entre los más ilustrados, que se encontraban en esta parte al mismo nivel que el autor, con el desprecio á las micrologías, y con su delicada inteligencia de lo poético verdadero y de sus derechos. Nada hay más ridículo, que, partiendo de la ilustración y erudición moderna, juzgar con este criterio las frecuentes violaciones de Calderón y otros autores de su época, de la exactitud de la indumentaria, ó de otras conveniencias de igual índole. Cierto es que nosotros sabemos hoy muchas más menudencias, á las cuales los españoles del siglo xvii dispensaban poca atención; pero lo es también que hemos perdido su sentido natural, y entonces muy común, de muchas cosas grandes y bellas, resultando, en parte, de nuestro progreso científico y erudito, vernos privados de muchos goces de que ellos disfrutaban. Los contemporáneos de Calderón estimaban á este gran poeta por deberle tantas creaciones soberbias; consentían que su arte se sobrepusiera á su ciencia y á su erudición; no ignoraban que aquélla no puede coexistir con las formas duras de la realidad vulgar, sino, al contrario, que se mueve y vive, allende la naturaleza ordinaria, en encantadas regiones, forjadas por el poder enérgico de la imaginación. Si Calderón convertía á Parma en resi-

dencia de una Princesa soberana, ¿había de preocuparse aquel público de si esto era ó no permitido, con arreglo á la ley sálica? Si en las fábulas de la antigua mitología entrelazaba rasgos é ideas propias de la vida y del honor, predominantes en España, ¿podía ocurrir á los espectadores pedirle cuenta estrecha de su conducta?

Teniendo, pues, presente las indicaciones anteriores, las inexactitudes cronológicas é históricas de Calderón, que tanta extrañeza causan á la crítica de nuestro siglo, han de considerarse bajo otro punto de vista, juzgándolas hijas de fines poéticos más bien que de la ignorancia. Una prueba palpable de que el fundamento de esos yerros contra la cronología, etc., no siempre se han de mirar como resultado de la ignorancia, nos lo suministran algunos pasajes de sus papeles cómicos, por ejemplo, las palabras siguientes de *Los dos amantes del cielo:*

Un fraile... más no es bueno,
Porque aùn no hay en Roma frailes.

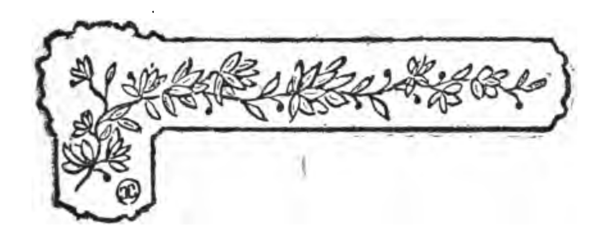
A pesar de esto, no negamos que errores de la especie mencionada puedan provenir verdaderamente, ya de ignorancia, ya de negligencia. Lo que hoy se llama erudición en su sen-

tido estricto, era desconocido de Calderón, y, por tanto, había de incurrir en errores de poca importancia, debiendo tenerse en cuenta, que la historia, especialmente de la antigüedad, y la geografía de los países lejanos, no se conocía en su tiempo con la exactitud que en el presente (1). Los conocimientos de Calderón de idiomas extranjeros, se limitaban al italiano y al latín. Si sabría griego, y cuanto sabía de este idioma, debe ser negado; pero que su lectura de escritores españoles, italianos y latinos, en particular de todo lo relativo á aquello que podía ser útil á su actividad poética, había sido grande, lo demuestra cualquier página de sus obras. Sabía bien la historia de la Iglesia cristiana y de todas las tradiciones relativas á la misma, así como la historia y las tradiciones españolas, y era además muy instruído en la mitología antigua, siéndole familiares las poesías heróicas románticas, y la poesía novelesca de los italianos. Señalaremos luego cuáles fueron las remotas fuentes que utilizó, cuando tratemos de sus composiciones aisladas, anti-

(1) En la Lonja *(Archivo de Indias)* y en la Biblioteca Colombina de Sevilla, hay mapas de mediados del siglo XVII, los cuales nos ilustran acerca de las ideas reinantes entonces en España, tan falsas y hasta tan fabulosas, de la situación de las regiones lejanas, principalmente del Norte.

cipando, no obstante, que no puede sostenerse de ningún modo que Calderón tuviese ante sí, en estos casos, el texto original. Nos referimos aquí tan sólo á las fuentes primitivas que les suministraban sus primeros materiales, no siendo siempre posible averiguar el medio, en cuya virtud llegaban á su noticia.





ÇAPÍTULO VI.

Comedias religiosas de Calderón.—*El Príncipe constante.—El Josef de las mujeres.—El mágico prodigioso.—Los dos amantes del cielo.—El purgatorio de San Patricio.*

L examinar particularmente los dramas de Calderón, nuestro objeto inmediato ahora, daremos la preferencia á las comedias religiosas. Comprendemos bajo esta denominación, no sólo aquellos dramas, que se llaman comedias divinas, con arreglo á la nomenclatura española, sino, en general, todas aquéllas cuyo carácter predominante es el religioso. En ninguna otra especie de sus dramas se muestra tan evidente la superioridad de Calderón sobre todos sus contemporáneos, y en ninguna otra como en ésta se ostentá con tanto brillo la grandeza y sublimidad de su poesía. Las obras más notables de esta cla-

se, escritas por otros poetas anteriores, como *La fianza satisfecha*, de Lope, y *El condenado por desconfiado*, de Tirso, ni en lo transcendental de su composición, ni en el poderoso vuelo de la fantasía, pueden rivalizar con las obras más notables y de igual género de Calderón. Mas para seguir al poeta hasta la altura en que se sublima, para que no nos choque lo excéntrico de sus ideas, nos es indispensable, como observamos antes en ocasión análoga, transportarnos por completo á su época y juzgarla con sujeción al espíritu del catolicismo español, origen de esta poesía.

Esa asimilación de las creencias de una época pasada, necesaria para comprender rectamente las comedias religiosas anteriores, lo es mucho más cuando se trata de las de Calderón, puesto que él ha utilizado esos elementos, extraños para nosotros, de la vida religiosa de su tiempo, poetizándolos de la manera más elevada, y no apareciendo ya á nuestra vista con esa desnudez, que con frecuencia nos molestaba en las obras de sus antecesores; pero justamente, bajo otro aspecto, la forma más perfecta y artística, que reciben, y la más clara exposición de los motivos, que le sirven de fundamento, contribuyen, á su vez, á que el espíritu, que anima al conjunto, y á que las opiniones peculiares de los españoles

del siglo XVII, acerca de la religión, se manifiesten con mayor transparencia y exactitud. Calderón, en sus ideas generales religiosas, era el hombre de su pueblo y de su tiempo, y seguramente puede ser calificado en rigor de legítimo representante de la forma original y admirable, que adoptó en España la fe católica. Ese mismo mundo maravilloso, creación de la ardiente fantasía de los pueblos meridionales, se nos ofrece en sus obras, como se ostenta también, bajo otro aspecto, y con colores tan brillantes, en los cuadros de Murillo; nos encontramos en una región de ensueños y de encantos, entre visiones, éxtasis y arrebatos ascéticos, en una palabra, en medio de esas apariencias excéntricas de la religión, de que se reviste el fanatismo en su aspecto más repugnante en los autos de fe; llevado, por otra parte, á la sublimidad en las poesías de San Juan de la Cruz (admirables por su profundidad y su alcance, rivales de las de los cantores sagrados del Antiguo Testamento), hasta el extremo más brillante, que podía inspirar en raras ocasiones la devoción y el amor divino. También en Calderón se observa este claro-oscuro, porque si bien, por un lado, las tendencias de *La devoción de la Cruz* y de *El purgatorio de San Patricio*, indujeron á exclamar al estimable, aunque algo parsimonioso, Sismondi, que Cal-

derón era el poeta de la Inquisición, al examinar, por otro, algunos dramas suyos de la misma clase, como *El Príncipe constante* y *Crisanto y Daría*, podrán apellidarlo cándido y santo, y añadir que, sin padecer injuria alguna del tiempo transcurrido, ha compendiado en sí las flores más bellas de la civilización más elevada y más tierna, evocando de su purísimo corazón el eterno amor de la religión y del alma humana (1). Se ha dicho que esta misma fe religiosa eran la sangre y la vida de Calderón, y que á ella se deben las emociones más apasionadas y profundas, que ha sabido evocar en los ánimos. Este aserto es exacto, porque sus composiciones religiosas más perfectas respiran esa sagrada unción, propia sólo del sentimiento más íntimo y vehemente de lo eterno. Observamos en ellas, que son obra de un espíritu consagrado á Dios, que, iluminado por el brillo radiante de una sabiduría sobrenatural, traspasa con ese sagrado impulso los límites de lo finito, penetrando en otro mundo de belleza inmutable, en donde la religión y la poesía, como la estatua de Memnon saludaba á la aurora con sus harmoniosos acentos, así también anunciaban aquéllas la próxima luz de la eternidad. El poeta, con su cora-

(1) J. Schulze: sobre *El Príncipe constante.*

zón elevado y creyente, y con su amor inmenso, rasga el velo que oculta á los ojos de los mortales el reino de Dios; ábrese el cielo, lleno de nubes rosadas, que se mueven en todas direcciones, y de rostros angelicales resplandecientes, iluminando al linaje humano esos rayos sagrados, hasta los abismos más profundos de lo finito, hasta que todas las miserias de la tierra desaparecen ante el esplendor del astro del cielo. Ningún poeta ha logrado producir afectos tan intensos, ni emociones tan vivas, como Calderón lo ha hecho en estas tragedias religiosas, y nadie, como él, ha desvanecido el error de esa opinión vulgar de que los tormentos de los mártires no pueden servir para desenvolver con ellos una acción trágica. Sus héroes no buscan la muerte por motivos criminales, sino, al contrario, salen á su encuentro impulsados por la fe más pura y por los afectos más nobles; no insensibles, cuando esperan y cuando temen, no, sino llevando en su corazón amor todopoderoso y confianza inmutable en la grandeza de la Divinidad; y así, entre el tumulto de los demás hombres, que luchan entre sí sin descanso, atraviesan los cementerios, llenos de cadáveres, y los campos de batalla de la tierra; nubes tempestuosas, pesadas y sombrías, vuelan por debajo, y no sin esfuerzo se arranca su alma eterna de

lo finito que le rodea; pero la fe los precede y los ilumina con su antorcha, y, cobrando fuerzas del poder divino de la religión, apuran sin murmurar la copa de la amargura; elevándose, en virtud del sentimiento de su unidad con lo eterno, ven disiparse bajo ellos, como vanas sombras, los dolores y las alegrías mundanales; y ante los rayos divinos que los iluminan, siempre más brillantes, abandonan su condición mortal, y, llenos de gloria, y coronados de blancas rosas, penetran en triunfo por las puertas de la muerte, que se abren para dar paso á los bienaventurados, que los reciben con sus palmas victoriosas.

Si de esta indicación de una clase de los dramas religiosos de Calderón, nos fijamos en éstos, en general, observaremos que su superioridad, cuando se comparan con obras análogas de poetas anteriores, no consiste, por lo común, en la mayor pureza y elevación de sus sentimientos religiosos, en aquello en que coinciden lo verdaderamente católico y lo genuinamente cristiano (porque nuestro poeta desenvuelve con frecuencia los dogmas más tenebrosos de su comunión), sino en que lo perfecciona todo con plástica incomparable; que lo aplica con arte singular á sus materiales, harmonizándolos entre sí, y, valiéndose de su sentido profundo y de sus encantos ro-

mánticos, reviste á las historias milagrosas, que ofrece, con la gloria de la visión del San Antonio de Murillo, distinguiéndose bajo este aspecto de tal modo, que la literatura española, en toda su extensión, apenas cuenta con alguna que otra obra que pueda igualarse á las suyas.

Como se nos censuraría acaso de parciales por estos poemas religiosos (si bien señalamos con insistencia, cuando es necesario, sus aislados defectos y redundancias), copiaremos el juicio formado acerca de ellos por un crítico competente. «En los dramas religiosos de Calderón—dice el célebre Carlos Rosenkranz,—reina la mayor variedad, y en ellos ha condensado el poeta sus pasiones y pensamientos más profundos. Todas las grandezas del catolicismo toman aquí las formas más brillantes; se revisten del mágico color de una fantasía tan inagotable como fecunda, y respiran los afectos más dignos y más nobles. La fe, como la certeza infalible de Dios, ha desterrado de ellos todos los elementos, cuya conservación es superflua, y de aquí que, en estas poesías, se observe cierto resplandor vaporoso y sorprendente, como si el mundo desapareciera en otro sobrenatural de dicha y bienandanza.»

Las obras de esta clase son:

El Príncipe constante.—El suceso histórico

que se refiere en este drama, se halla, con arreglo á sus fuentes, en el tomo I, *Histoire du Portugal*, París, 1735, por De la Clede, y en el breve y excelente escrito, titulado *Vida del Príncipe constante*, tomada de la crónica de su secretario Joan Alvarez, y de otros datos: Berlín, 1827 (1). La lectura de estas obras demuestra

(1) El infante D. Fernando de Portugal (nacido en 1402) murió en 1443, después de sufrimientos indecibles, cautivo entre los moros, en cuya situación había languidecido por espacio de unos seis años. Sus restos, llevados á Portugal por el rey Alfonso V, descansan en el convento de Batalha. Al lado del sepulcro hay un altar de Nuestra Señora, donación en vida de tan piadoso caballero, y sobre él el retrato del mismo Infante, pintado por un artista hábil, por orden de su hermano D. Enrique. En una carta de los frailes de Batalha á Fr. Francisco da Cruz, se dice lo siguiente: «Juxta memoratum sepulcrum parvum sacellum est, cum lignea tabella altari superimposita et in extremis deaurata ornatum: qua in tabella antiquo et eleganti penicillo descripta reperitur infantis vitæ series: illius statua marmorea super altari collocata cernitur, sed quæ vivum exprimat amictum vilem, lugubrem faciem, barbam, impexos crines, manicas denique catenas et compedes eamque formam quam creditur habuisse mancipatus captivitati.»—(Junto al sepulcro mencionado hay una pequeña capilla, con una cornisa de madera sobre el altar, dorada en su extremo, en la cual, trazadas por pincel antiguo y elegante, se ostentan las diversas vicisitudes de la vida del Infante; hállase también una estatua de mármol sobre el altar, pero ofreciendo á lo vivo el traje andrajoso, el rostro lúgubre, la larga barba, el cabello despeinado, y las esposas, grillos y cadenas iguales á las que, según se cree, tuvo en su cautiverio.)—*(T. del T.)*

que Calderón, en lo más esencial, ha respetado esta historia en su poesía, añadiéndole sólo algo conforme en todo á la índole del conjunto.

Debajo de la estatua se lee:

«*Sanctus princeps Ferdinandus*
Infans Lusitaniæ
Obiit Fessæ apud Mauros Obses
A.D.M.CCCCXLIII. V Junii.»

El santo príncipe D. Fernando, infante de Portugal, murió en Fez, cautivo entre los moros, el 5 de junio del año del Señor 1443.

Alrededor del cuadro del centro hay (ó hubo, por lo menos, hasta la ocupación de Portugal por los franceses), nueve cuadritos, representando los sucesos de la vida del Infante, con las inscripciones:

Compedibus et catenis constringitur.
Infimæ servituti Sanctus adjudicatur.
Regium equile mundare cogitur.
Opus facit in hortis regiis.
De lytro frustra agitur cum Mauro.
Cælesti visu ad mortem confirmatur Sanctus.
Pie moritur Sanctus Infans.
Sanctum corpus exenteratur.
De muro urbis corpus suspenditur.

(Sujétanlo con grillos y cadenas.
El Santo es condenado á infame servidumbre.
Oblíganlo á limpiar las caballerizas reales.
Trabaja en los jardines reales.
Trátase en vano con el moro de su rescate.
Una visión celestial anuncia al Santo su muerte.
Muere piadosamente el santo Infante.
Arrancan al santo cuerpo las entrañas.
Cuelgan su cuerpo de las murallas de la ciudad.)

(T. del T.)

Vamos, pues, si podemos, á exponer de una manera compendiosa su argumento. El Infante portugués Don Fernando, gran maestre de la orden de Avis, desembarca, con su her-

La bula expedida por el papa Paulo II en el año de 1470, estableciendo una fiesta conmemorativa del Infante, describe en pocas palabras los tristes sucesos de su vida, de esta manera: «Ferdinandus infans Portugaliæ... qui ad expugnationem infidelium in Africam transfretavit et pro liberatione. Christianorum in illis partibus tunc existentium ac inde aliter liberari non valentium in manibus eorundem infidelium sponte obsidem se tradidit; ac per ipsos infideles diris carceribus mancipatus et tormentis affectus, per plures annos existitit, ac in fide catholica viriliter persistens, ut athleta fortis post plurima supplicia ægritudines et labores in eorundem infidelium partibus et captivitate constitus, Christo redemptori suo animam reddidit.»—(Fernando, infante de Portugal... que pasó á Africa para combatir á los infieles, y librar á los cristianos existentes en esa región, y que no podían rescatarse de otro modo, se dió espontáneamente en rehenes á esos mismos infieles; y cautivo luego en su poder; y despues de sufrir dura cárcel y tormentos, vivió algunos años, persistiendo firmemente en la fe católica, hasta que, como fuerte atleta, entregó su alma á Jesucristo, su Redentor, víctima de muchos suplicios, aflicciones y trabajos sufridos en su cautiverio, por obra de los infieles.)—*(T. del T.)*

Las virtudes del Infante habían excitado la admiración de sus enemigos, pero sin ablandar por eso sus rigores. Cuando Larache (Lazurac), rey de Fez, supo su muerte, exclamó lleno de dolor: «¡Este Príncipe había merecido conocer la ley de nuestro Santo Profeta!» Sufrió su cautiverio con tanta paciencia y resignación, que hasta los moros lo miraban con asombro.—La Clede, *Histoire du Portugal*. V. también á H. Schulze, *Del Príncipe constante*, de Calderón: Weimar, 1811.

mano Enrique y un ejército, en las costas de Africa. Una profecía, de que esta expedición será desgraciada para Portugal, y otros presagios funestos, han infundido en los soldados inquietud, temor y tristeza; pero Don Fernando manifiesta al punto la grandeza de su alma y su confianza en Dios, disponiendo sus huestes para pelear contra los infieles, y haciendo prisionero á Muley, general enemigo. En su comportamiento con el prisionero, cuyo caballo ha caído muerto, da á conocer la delicadeza de sus sentimientos, y su espíritu verdaderamente caballeresco, llevándolo en su misma cabalgadura. Muley, animado con su conducta, le abre su corazón y le cuenta que ama á la hija del rey de Marruecos, á la bella Fénix, y que teme que ésta, durante su cautiverio, sea obligada por su padre á dar su mano á otro. Don Fernando, al oirlo, le concede al punto la libertad, y Muley se aleja de su lado lleno de alegría, y dando las gracias á su generoso adversario; escena sublime, propia de aquella caballería romántica de las guerras civiles de Granada, y hasta en sus palabras se nota cierto colorido semejante al de los romances moriscos. Los infieles se acercan entonces con fuerzas más numerosas, y el ejército cristiano es vencido por completo. Don Fernando, después de haber peleado con va-

lor, se rinde y es llevado á Fez en rehenes, declarando el Monarca mahometano que sólo podrá rescatarlo la entrega de Ceuta, con cuyo objeto envía Don Enrique á Portugal para negociarla. Don Fernando replica en seguida que no consiente en ser rescatado á este precio, y encarga á su hermano con insistencia, al despedirse de él, que nunca olvide sus deberes de cristiano. Entonces comienza la serie de pruebas, que ha de sufrir el cautivo, aunque al principio lo trate el Rey con atención. Muley, por el agradecimiento que le debe, y cuyo amor á la princesa Fénix está enlazado con el argumento del drama, hace cuanto puede para libertarlo, pero no lo consigue. Al fin llega la noticia que el rey Eduardo de Portugal ha dispuesto en su lecho de muerte que Ceuta sea entregada al punto, para rescatar al Infante del cautiverio. Don Enrique viene con los poderes necesarios para cumplir la voluntad del soberano; pero Don Fernando, en vez de sentir alegría por su libertad, declara en un fogoso discurso, de la más sublime inspiración, que prefiere morir en su ignominioso cautiverio á sufrir que pase á poder de los infieles una ciudad cristiana. El magnánimo Príncipe hace pedazos los poderes, y el rey de Fez extrema sus rigores disponiendo que Don Fernando lleve pesadas cadenas, y que, como los demás escla-

vos más viles, ejecute los trabajos más penosos. La grandeza de alma del mártir, que, sin murmurar, sufre los dolores más intolerables, resplandece después en todo su brillo. De belleza incomparable es la escena, en que, trabajando como esclavo en los jardines reales, ofrece flores á la princesa Fénix, y ambos, en un diálogo lleno de tierno entusiasmo, y bajo el símbolo de las estrellas y de las flores, comparan lo infinito con lo transitorio del mundo real; una escena, que, como dice J. Schulze, «nos arrebata de la tierra, entrelazando todo lo mundano en una corona fúnebre, y llevándonos del vasto cementerio de nuestro planeta, abundante en sepulcros, á la patria eterna de las almas.» El Príncipe sucumbe al fin á tantos dolores y sufrimientos, acumulados en su persona; lo vemos en el peldaño más bajo de la humillación; la majestad y hasta la grandeza de su alma parecen extinguirse, y, sin embargo, dura su constancia. El poeta, al describir la miseria de Fernando, no evita lo repugnante y lo horrible, sino que, al contrario, al trazar con tan vivos colores la imagen de la grandeza caída, ostenta en todo su esplendor el arte verdadero. El Rey pasa por el camino, en que está Fernando, pidiendo limosna á los transeuntes. El mismo tirano no puede menos de compadecerle, considerando

el estado en que se halla la víctima de sus rigores, cuando hasta el Infante parece haber olvidado su regia alcurnia, y no oye á quien lo llama. De repente brilla de nuevo el alma del Príncipe en toda su pureza y sublimidad; su espíritu casi se ha despojado de los lazos mortales, que lo encadenan, y la muerte le hace prorrumpir en palabras de una energía indescriptible, como si viniesen del imperio de lo eterno, y anunciasen la verdad, también inmutable. «¿Cómo es posible—dice J. Schulze—encontrar palabras bastante expresivas, para alabar como se merece al poeta, que ha sabido hacer brillar el espíritu divino de su héroe, ofreciéndolo en toda su desnudez, desde el abismo del oprobio y de la humillación más completa, de tal manera, que el astro de este hombre celestial aparezca más esplendente en medio de la noche más obscura?» Esta escena es de las más sublimes, que ha creado hasta ahora la poesía, demostrando lo que nunca se ha representado en esa forma: la grandeza espiritual y moral reduciendo á polvo, por su superioridad, á todo lo terrestre, y manifestando y descubriendo lo divino en la suprema elevación del alma humana.

Después que vemos á Fernando con toda la majestad de un caballero, consagrado á Dios, siente que sus fuerzas terrestres le abandonan;

ya no puede acercar á sus labios el pan que le ofrece uno de sus compañeros de sufrimiento, y se lo llevan para enterrarlo con el traje de su orden, con arreglo á sus deseos. Cuando llega un ejército portugués ante los muros de Fez para libertarlo, ha dejado ya triunfante todos los vínculos terrenales. Se han borrado los límites de lo finito, pero permanece inmutable lo eterno. Fernando, ya lleno de gloria, abandona su sepulcro, se aparece á los soldados de la Cruz con una antorcha en la mano, y los guía á la victoria. Jamás se ha presentado en la escena una aparición de efecto tan portentoso, y este magnífico desenlace reviste á toda esa admirable tragedia de una aureola divina, como lo más sublime que ha producido jamás la poesía cristiana. Si hay alguna obra digna de ser guardada en el santuario más recóndito del arte, es, sin duda, *El Príncipe constante*, porque el poeta ha prodigado en ella todos sus encantos hasta un extremo inconcebible, empeñando todas sus fuerzas en componer una obra maestra de perfección sin igual y superior á las facultades humanas; la devoción y la fe, como el sonido solemne del órgano, llenan su conjunto y parecen impri mirle su carácter divino, celebrando lo terrestre y su transfiguración más elevada, y convirtiendo los dolores y las lágrimas, himno

que pronuncian los labios del mártir moribundo, en cántico de adoración y de júbilo [1]. Tales son las palabras que nos sugiere nuestro sentimiento, excitado por la obra más eminente de uno de los más grandes poetas de todos los tiempos, costándonos no poco esfuerzo recobrar de nuevo la tranquilidad de espíritu

(1) «¡Qué poesía! ¡No nos cansamos nunca de leerla y admirarla! Sólo en esta obra se eleva el poeta católico á una esfera tan alta, que el inglés no puede llegar á ella, á pesar de su genio prodigioso. No se describe en ella la suerte ó destino de un gran carácter que se realza en su lucha con la pasión y con el pecado, sino de lo más sublime que existe, de la consagración de un hombre puro, por lo más puro que hay, esto es, por la eterna bienaventuranza. Este objeto se ha alcanzado una vez sola, y ni antes ni después de Calderón, ni aun de lejos, se ha escrito nada que se aproxime siquiera á esta tragedia.»—*K. Immerman.*

Copiemos también las palabras siguientes de J. Schulze, refiriéndose á la representación, hecha en Weimar, de *El Príncipe constante:* «Esta tragedia, representada con rara perfección, parece haberse propuesto, como objeto principal, poner de relieve la idea cristiana, cuya ansia de perfección puede reducirse al silencio por un momento con la posesión de las virtudes más relevantes, sin quedar nunca satisfecha por completo, demostrándolo así el heroísmo y el martirio del infante D. Fernando, triunfo el más digno del cristiano contra todos los poderes de la tierra... No ha sido dado á la musa alemana ofrecer al Eterno, en el sublime altar de la religión, un drama cristiano tan perfecto, nacido en el seno de la patria y rebosando gratitud y humildad, y de aquí que, contentos y agradecidos, como conviene al carácter benévolo del pueblo alemán, nos hayamos apropiado uno extranjero.»

necesaria para analizar y criticar las demás creaciones suyas.

El Josef de las mujeres (1).—Este drama notabilísimo se distingue por la energía de su concepción y por la plenitud de la vida de su pensamiento, no menos que por la perfección de su estructura externa, calculada para hacer en el teatro el mayor efecto. En la escena primera vemos á Eugenia, maestra de filosofía en Alejandría, reflexionando en su estudio sobre las palabras de la epístola de San Pablo: *Nihil est idolum in mundo, quia nullus Deus est nisi unus.* La docta pagana no puede comprender la significación de esas palabras, y vacila entre su adhesión á la creencia heredada de

(1) La leyenda de la sabia Eugenia, de su conversión, tentación y martirio, se encuentra en la relación de Simeón Metafraste, en *Surii Probata Sanctorum*, acta del 25 de diciembre. V. también la poesía de Alcino Abito, *De Consolatoria castitati aude;* Fabric, *Bibliotheca graeca*, tomo VI, pág. 524; Baronii, *Annales ad annum 188*, y Tillemont, *Mem. eclesiast.*, tomo IV, pág. 12. Los milagros de Eleno, que Calderón ofrece en su comedia, se cuentan en *Petrus, de Natalibus, catalogus sanctorum*, lib. IV, cap. 59. Respecto á la idea, tan feliz como característica de nuestro poeta, de suponer que se introduce un demonio en el cuerpo de un muerto para hacer daño, ved á Dante, *Infierno* (XXXIII, V, 129 y siguientes). Así esta indicación, como la de las fuentes de muchas comedias de Calderón y de algunos datos y apuntaciones, provienen de la obra de Val. Schmidt, *Uebersicht und Anordnung der Dramen des Calderon de la Barca*, in Anzeigeblat der Wiener Jahrbücher: Jahrgang, 1882.

sus padres, y el impulso misterioso de su corazón, que la induce á desear otra más profunda y verdadera. Preséntansele dos apariciones: una la del anciano Eleno, que profesa el cristianismo, y que intenta atraerla á la nueva religión, y la otra la del Demonio, que se propone engañarla. Un ruido que se oye detrás de la escena, ahuyenta á las dos sombras: llega Filipo, el padre de Eugenia; nota que su hija tiene un libro cristiano ante los ojos, y se llena de cólera, porque es celoso perseguidor de la nueva secta. Poco después viene también el joven Aurelio, amante de Eugenia, y que se ha separado hace poco de una expedición emprendida para extirpar el cristianismo, con la esperanza de congraciarse el favor del padre de su amada. Eugenia, absorbida por completo en las reflexiones que han hecho nacer en ella los dos espectros, ni hace mucho caso de la cólera de su padre, ni presta grande atención á las pretensiones de su amante. No mucho después, se juntan en la casa de Filipo cierto número de mancebos y doncellas para una fiesta y una especie de academia poética en honor del príncipe Cesarino, hijo del Emperador. También éste aspira al amor de Eugenia, suscitándose entre él y su rival Aurelio un desafío, en que este último sucumbe. Apenas cae el muerto, se presen-

ta el Demonio y se lleva el cadáver; pero de tal suerte, que se levanta de nuevo con vida, creyendo corromper más fácilmente á Eugenia y conquistar su alma.

En el acto segundo, Eugenia, obediente á las sugestiones de su conciencia, se nos ofrece en los desiertos de la Tebaida para instruirse en el cristianismo, oyendo á sus antiguos solitarios; Aurelio, ó más bien el Demonio bajo su forma, la sigue y se empeña primero en pervertirla con lisonjas, y después empleando la fuerza; pero Eleno, dotado de poder maravilloso, se la arrebata, y se la lleva por los aires. Las escenas inmediatas nos la presentan ya del todo cristiana y en traje de ermitaña; Filipo se acerca con un ejército, organizado para la extirpación del cristianismo, y prende, entre otros prosélitos de este culto, tan odiado por él, á su misma hija, y, sin conocerla, se la lleva cautiva. En esta prisión se ve obligada á sufrir las pruebas más duras; pero las soporta con paciencia, y resiste con tal firmeza á todas las tentaciones con que, para seducirla, la rodea el Demonio, que obtiene el nombre de Josef de las mujeres. Nadie imagina que es Eugenia, á quien se cree muerta á causa de su desaparición repentina, y á la cual, por orden del príncipe Cesarino, ha de levantarse un templo como á una divi-

nidad. El Demonio es también el forjador de estos planes, esperando que la víctima elegida por él, pero firme siempre en su propósito, sucumbirá al cabo al doble empuje de la vergüenza, por una parte, y de la vanidad, por otra. Pero justamente el momento de su esperado triunfo lo es el de su humillación y su derrota. Prepárase la fiesta; acude la muchedumbre al templo, y se presenta la estatua de la presunta muerta; pero entonces se descubre Eugenia, no para recibir la adoración, que se tributa á su imagen, sino para confesar públicamente, aunque con humildad, su fe en el Salvador; no para disfrutar de las grandezas terrenales, que Cesarino le ofrece en sus brazos, sino para sufrir el martirio. El altar pagano se derrumba al hacer su confesión; el Demonio abandona el cuerpo de Aurelio, que cae de nuevo en tierra sin vida, y los sayones de Filipo, enfurecido, así como los de Cesarino, furioso al ver que desprecian su amor, se apoderan de Eugenia y de los demás cristianos para llevarlos al suplicio, y viéndose, á su desenlace, en la gloria á estos nuevos santos.

El mágico prodigioso (1).—Esta es una de las

(1) La leyenda, que el poeta ha aprovechado aquí con tanto acierto, se funda en la confesión expiatoria de San Cipriano (*In Cæcilii Cypriani Episcopi Carthaginien-*

obras más sublimes de Calderón, y una de las más magistrales, creadas hasta aquí por la poesía. Cipriano, dudando de la naturaleza de la Divinidad, y, no libre de las tinieblas del paganismo, en su ignorancia, lleno de sospechas y presentimientos, busca la verdadera fe. Para apartarlo del camino de su salvación, se le presenta Satanás en figura de un caballero, é

sis Opera: ed. Baluz., apénd., pág. 294, y en el *Thesaurus novus Anecdotarum*, de Martene y Durand, Lutet: París, 1717, tomo III, pág. 29: 1629). La fuente más inmediata de Calderón es probablemente la de Surius: *De probatis Sanctorum Actis*, tomo V, pág. 351 (Coloniae Agr., 1578). *Vita et Martyrium F. Cypriani et Justinae, autore Simeone Metaphraste.* Sobre Cipriano, ved también á *Gregorii Naz. Opera*, ed. Colon., 1690: folio, parte I, pág. 274, y *Acta sanctorum sept.*, tomo VII, págs. 195 y siguientes: Antuerp., 1760; y acerca de la relación de este drama con la tradición de Fausto á Koberlstein, *De la edad probable* y de la *significación del poema de la guerra de Wartburg:* Naumburg, 1823, págs. 55-58, y á Rosenkranz, sobre la tragedia de Calderón *El mágico prodigioso:* Halle, 1829.

El Sr. D. Antonio Sánchez Moguel, en su *Memoria acerca de «El mágico prodigioso,» de Calderón, y en especial sobre las relaciones de este drama con «El Fausto,» de Goëthe, obra que obtuvo el premio en el certamen abierto por la Real Academia de la Historia, al conmemorarse el segundo centenario de este insigne poeta el 24 de mayo de 1881* (Madrid, 1881), hace gala de una erudición poco común, que utiliza principalmente en investigar las fuentes, que sirvieron á nuestro primer dramaturgo en la composición de esta comedia. Puede consultarse con provecho, aunque, á decir verdad, hay ciertas obras de poetas eminentes, como *El Fausto*, de Goëthe, y *El mágico prodigioso*, de Calderón; el *Enrique VIII*, de Shakespeare, y *La cisma de*

intenta disipar sus dudas acerca de la verdad de las creencias gentílicas. El seductor cede á los razonamientos victoriosos de Cipriano, y forma entonces el plan de pervertir á su adversario por medio de goces sensuales. Justina, hija de una mártir cristiana, es elegida para este objeto, y para ser también la segunda víctima del infernal corruptor. El plan se pone al punto en ejecución. Floro y Lelio, dos

Ingalaterra, de nuestro gran poeta, cuyo fondo, siendo el mismo, no son, sin embargo, comparables, por cuanto cada uno de ellos maneja los mismos materiales con distintos propósitos, bajo diversos puntos de vista, y adaptándolos, por consiguiente, á planes y formas sujetas á las dotes poéticas individuales, y, sobre todo, á las ideas dominantes en las épocas y en las naciones, en que cada uno escribe, que no sólo hacen imposible toda comparación entre ellas, sino, lo que es peor, la hacen inútil. Además, aunque no es ocioso, ni mucho menos, averiguar cuáles son ó han sido los orígenes ó el fundamento de algunas de esas creaciones inmortales, es sabido también, que, en realidad, la cosa en sí no tiene toda la importancia que aparenta, porque los poetas, en general, y más los dramáticos, aprovechan para sus fines cualesquiera noticias y datos, y la cuestión no versa, en estos casos, sobre lo que ha sido con exactitud lo aprovechado, por ser esto muy difícil y muy dado á conjeturas, ya que el único medio de averiguarlo sería la declaración ó confesión del mismo poeta, y esto es imposible casi siempre, sino sobre el resultado ó efecto de su trabajo, esto es, sobre su obra ya completa y perfecta. Esto último debe ser el objeto del crítico, enseñando á las generaciones actuales y á las venideras los medios eficaces de que se han servido algunos poetas, para alcanzar la gloria inmarcesible que obtuvieron.—*(N. del T.)*

jóvenes enamorados ciegamente de Justina, pero no correspondidos por ella, invocan la mediación de Cipriano. Este accede á sus ruegos, pero siente en seguida una pasión furiosa por la bella cristiana. Mientras que los dos amigos esperan delante de la casa de Justina la respuesta decisiva que ha de traerles, se descuelga dèl balcón de la casa el Demonio para manchar la reputación de Justina, y, en efecto, lo consigue, en cuanto Floro y Lelio conciben sospechas de su conducta, y renuncian á ella. Cipriano, rechazado por la cristiana, se refugia lleno de desesperación en un lugar desierto á la orilla del mar; los elementos se desencadenan, como lo están también los afectos en su corazón; ve un buque en el mar alborotado, que se hace pedazos contra un peñasco, y un hombre que se salva nadando hasta alcanzar la ribera. Es el mismo Demonio bajo otra forma. Este, valiéndose de imágenes, traza la historia de su rebelión contra Dios y de su caída; insinúa con astucia cuán grande es su poder en la naturaleza, y de este modo se propone atraer á sus redes á Cipriano, ansioso de satisfacer su pasión. Sigue á esto la venta de su alma con sangre, y, en su consecuencia, la promesa de poseer seguramente á Justina. Pero el Demonio sabe que sus artes son inútiles ante una voluntad

enérgica, y comienza en seguida á pervertir á Justina; de lo profundo del infierno evoca la muchedumbre de sus lascivos servidores para perderla con visiones lúbricas; pero á pesar de lo voluptuoso de los cánticos de aquellas voces aéreas para corromperla, no consigue su objeto, y Satanás deja el campo avergonzado. Cipriano ensaya entonces sus artes mágicas, recientemente aprendidas; preséntasele una figura con las facciones de Justina, pero el poder del Demonio sólo alcanza á enviarle su imagen aparente; corre detrás de la fantasma, le arranca el velo que la cubre, y encuentra el esqueleto de un muerto que le anuncia lo transitorio de todas las cosas terrestres. Horrorizado y confuso, conoce entonces que en su ansia de placeres mundanos sólo le espera al fin la muerte, y declara á Satanás que el trato hecho con él es nulo, no habiendo cumplido lo pactado. El Demonio le confiesa trémulo que Justina se halla bajo la guarda de un poder superior al suyo, y á las preguntas é instancias de Cipriano, se ve forzado á responder que este Sér superior es el Dios de los cristianos. En su angustia invoca entonces Cipriano á este Dios, y su invocación desvanece el encanto en que Satanás lo ha envuelto. Satanás abandona el campo, y Cipriano se refugia al punto en una montaña para recibir el Bau-

tismo de un ermitaño cristiano; después, ansiando sufrir el martirio, se presenta en Antioquía como confesor de las verdades cristianas, y es condenado á muerte. Justina ha sido ya encarcelada por igual motivo. Ambos se encuentran en el camino del suplicio; asegúrale ella, en un discurso inspirado, que, con él, su muerte y su martirio, anula su pacto anterior con el Demonio, alcanzando la gracia infinita de Dios, y así se dirigen juntos al cadalso para sacrificar su vida por la verdad infinita. Satanás, cabalgando en una serpiente, se presenta, después de ser decapitados ambos, en el sangriento lugar del suplicio, y anuncia que, vencido por un poder más fuerte que el suyo, ha sido derrotado en la lucha, salvándose Justina y Cipriano [1].

Los dos amantes del cielo.—Es un drama que conmueve nuestras fibras más sensibles, como el anterior nos aterra y horroriza. La dulzura

(1) «En *El mágico prodigioso* se propuso Calderón el objeto difícil de representar una conciencia pagana, y de fe vacilante por la filosofía, en todos los momentos principales de su transformación en conciencia cristiana; y esto, sin ofender en lo más mínimo á las creencias católicas, sin vanas reflexiones ni aun movimientos puramente externos, respirando todo animación y vida. La maldad, existente en sí y para sí, la ha personificado Calderón en el demonio con singular maestría, principalmente con el objeto de que, bajo esta forma, se revele poco á poco á San Cipriano.»—*K. Rosenkranz.*

sobrenatural y la pureza de sentimiento, prodigados en este drama, nos revelan con los colores más bellos la piedad del noble poeta. La leyenda de Crisanto y Daría es contada por *Surius de prob. Sanctorum Historiis*, tomo V, pág. 948: ed. Colon., 1578. Puede verse también á *Gregorius Turonensis, gloria beatorum martyrum*, cap. 38, y *Les vies de Saints*, tomo VII, pág. 385: París, 1739. Lo más substancial de la tradición es lo siguiente: Crisanto, hijo del senador romano Polemio, se dedica con afición á los estudios filosóficos; los Evangelios llegan casualmente á sus manos, y su lectura le hace tal impresión, que cae en profunda melancolía. Para resolver las dudas que le asedian, recurre al presbítero cristiano Carpóforo, que lo instruye en la nueva doctrina, lo bautiza, y después Crisanto se hace públicamente cristiano. El padre, celoso sectario de los antiguos dioses, lo pone vanamente en prisión; luego, por consejo de un amigo, emplea con el converso otros medios. Prepárase una magnífica fiesta, á la que acude Crisanto en compañía de frívolas doncellas; pero el mancebo, inspirado por Dios, alcanza con sus fervientes oraciones que sus seductoras se queden profundamente dormidas. Por último, hacen venir á una casta sacerdotisa de Minerva, llamada Daría, á la cual atrae Crisanto a

cristianismo, presentándose públicamente como si estuviesen casados, pero viviendo ambos en completa abstinencia de los goces conyugales. Los esfuerzos de ambos en difundir la nueva religión, despiertan las sospechas de los paganos. El tribuno Claudio lleva á Crisanto á un templo de Hércules para ofrecerle sacrificios. El cristiano lo rehusa, siendo condenado por su negativa á sufrir los más horribles martirios; pero su cuerpo, por obra milagrosa, resiste incólume á todos los tormentos, é impresiona de tal modo á Claudio y á los soldados, que todos reciben el Bautismo. El Emperador interviene entonces también en este asunto; Crisanto es encerrado en la cárcel, y Daría en un lupanar; preséntase un león para socorrerla y defenderla de sus corruptores, y, por último, el pretor ordena que los dos amantes sean llevados á un pozo, situado fuera de la ciudad, y que lo colmen con tierras y piedras. En cuanto al arte incomparable de que el poeta hace gala en la dramatización de esta leyenda, sólo hay una voz unánime. Su drama es de lo más perfecto de este género que se ha escrito hasta hoy.

El purgatorio de San Patricio (1).—Pertenece

(1) Las leyendas más completas de *El purgatorio de San Patricio*, se encuentran reunidas en Th. Wright, *St. Patricks Purgatory, au essay on the legends of Hell and Pa-*

á las obras de la edad juvenil de Calderón, y, así en la prodigalidad de sus galas como en su estilo ostentoso, lleva las trazas de su precoz nacimiento. Sin duda este drama merece algunas censuras sensatas, porque no sólo lleva impreso el sello de la fe monstruosa, que dominaba en su tiempo, ofreciendo también algunos flacos á la crítica, que se ajusta en su juicio á la moral, sino también contiene algunas faltas por lo que respecta á la composición; y, sin embargo, aun cuando nos cause extrañeza su pensamiento fundamental; aun cuando haya algo, en su desempeño, que choque con nuestras ideas artísticas, así en su conjunto como en muchos de sus detalles, revela tanto talento y tanto genio en el autor, que no podemos menos de admirarlo. Los dos protagonistas del drama, San Patricio y Ludovico Ennio, naufragan en las costas de Irlanda; San Patricio salva á Ludovico, y, nadando con él,

radise current during the Middle ages.: London, 1844.—V. también *Les vies de Saints:* París, 1739, tomo III, página 216.—Los *Acta Sanctorum* (Mart., tomo II, págigina 588).—El poema en francés antiguo *Le purgatoire de Saint Patrice*, en *Les poesies de Marie de France*, publiées par Rochefort, tomo II, pág. 411, y la novela italiana *Guerrino Meschino*, cap. 162.—V. Dunlop, *History of fiction*, v. III, pág. 38.—En España esta tradición se había hecho ya popular por los dos escritos titulados *La cueva de San Patricio*, León, 1506, y la *Vida y purgatorio de San Patricio*, Madrid, 1626-27, de Montalbán.

arriba á la tierra, en donde se encuentra también Egerio, rey de Irlanda, con su séquito. Los dos náufragos cuentan la historia de su vida en dos largos discursos, de los que Calderón usa con preferencia al principio de sus comedias. San Patricio refiere, que es hijo de un caballero irlandés y de una señora francesa, y que sus padres, poco después de su nacimiento, se han retirado á un monasterio; que él mismo, educado piadosamente, disfruta desde sus primeros años del don de hacer milagros, y que, cautivo poco antes por piratas, se ha libertado de ellos con la ayuda del cielo, que lo ha socorrido promoviendo la tempestad, causa del naufragio del buque. En cuanto á Ludovico, á quien ha salvado, dice:

Porque no sé qué secreto
Tras él me arrebata y lleva,
Que pienso que ha de pagarme
Con grande logro esta deuda.

El discurso siguiente de Ludovico, empleando colores muy vivos, nos traza ese hecho, no contrario á la naturaleza, pero que, sin embargo, nos extraña, á pesar de su conformidad con las ideas católicas, entonces reinantes en España, y cuyo fundamento es la existencia de un criminal, que persiste, con plena conciencia de lo que hace, en perpetrar los mayores

delitos, y firme, en el fondo de su alma, en la fe de la Iglesia. Ludovico enumera la larga serie de los desafueros que ha cometido, calificando como más grave el de haber seducido á una monja, haberla robado y casádose con ella; haberla llevado á Valencia, malgastando allí toda su fortuna, é intentado después prostituirla para lucrarse de su deshonra; pero que ella se opuso, y volvió otra vez á su convento. Después de referir otras muchas aventuras, declara que había caído en manos de piratas, libertándose de ellos por la intercesión de San Patricio. El Rey pagano perdona á Ludovico, en atención á sus maldades, el crimen de ser cristiano, pero deja caer todo el peso de su cólera en San Patricio. En el desarrollo de la acción acumula Ludovico crímenes sobre crímenes, pero asegura por su fe la protección, cada vez más decidida, de San Patricio; seduce á Polonia, la hija del Rey; hace la guerra al general Filipo, cae prisionero y es condenado á muerte, debiendo su salvación á Polonia. Los dos huyen juntos, pero Ludovico no la ha querido nunca sinceramente y determina matar á su libertadora, porque, al parecer, le estorba en su huída; en efecto, ejecuta su propósito en un bosque sombrío, por donde pasa un camino, y recorre luego el mundo en compañía de un campesino que se

le agrega. San Patricio, mientras tanto, resucita á Polonia; Egerio, admirado de este prodigio, pide á su autor que le haga ver el Purgatorio; San Patricio accede á este deseo, y se lleva al Rey á una caverna, desde la cual se ve al Purgatorio en lo hondo, y lo precipita desde aquí en el Infierno, cuyo suceso produce la conversión de la corte y la de toda Irlanda. Al principio del acto tercero se nos ofrece Ludovico, que regresa á Irlanda después de viajar largo tiempo por toda Europa, no guiándole otro propósito que matar al general Filipo, en quien no ha podido saciar su sed de venganza. En la noche, en que espera á su enemigo, se le aparece un caballero disfrazado, y lo provoca á la pelea. Ludovico la comienza, pero sus golpes sólo hieren al aire. Descúbrese entonces el caballero, que es un esqueleto, y le dice:

. . . ¿No te conoces?
Este es tu retrato propio.
Yo soy Ludovico Eneo. *(Desaparece.)*

El pecador se convierte en virtud de esta aparición; cae al suelo sin sentido, exclamando después:

¿Qué será satisfacción
De mi vida?

MÚSICA. *(Dentro.)*

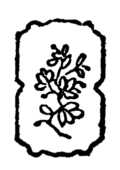
¡El Purgatorio!

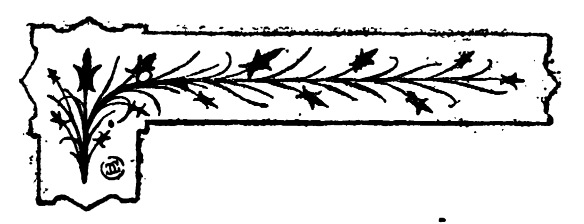
Se encamina entonces, para buscar el Purgatorio, al lugar en donde subsiste aquella caverna, á donde llevó al Rey San Patricio; encuentra allí á Polonia de ermitaña; le indica la dirección que ha de tomar; llega á la caverna, y, al cabo de algunos días, sale de ella santificado y transfigurado. Una larga oración, en la cual refiere las maravillas, que ha presenciado en el Purgatorio de San Patricio, termina esta obra dramática (1).

(1) Bald mit Blitz bewehrt, durchleuctet
Als ein Aar die Luft der Glaube
Und bald ruht er, eine Taube
Die am Bach die Flügel feuchtet.

Platen.

(Ya, armado del rayo, hiende, como el águila, el cielo de la fe; ya, como la paloma, descansa y humedece en un arroyuelo sus alas.)





CAPÍTULO VII.

Las cadenas del demonio.—La exaltación de la Cruz.—La devoción de la Cruz.—Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario.—La cisma de Ingalaterra.—La aurora en Copacavana.—El gran príncipe de Fez.—San Francisco de Borja.—La sibila del Oriente.—La estatua de Prometeo.—La vida es sueño.

LAS *cadenas del demonio.*—Comienza con una escena semejante á la que se halla también al principio en *La vida es sueño*. Irene, hija del rey de Armenia, está presa desde su nacimiento en una cárcel obscura, por haber profetizado un astrólogo que su libertad acarrearía á su país todo linaje de males. Invoca, desesperada, la ayuda del Demonio, y consigue de él, vendiéndole su alma, que la saque de la cárcel. Las exhortaciones del apóstol San Bartolomé, que llega allí poco después y convierte al cristianismo á parte de sus habitantes, hacen en ella tal impresión, que, conociendo su pecado, se aflige primero sobremanera, y pierde después el juicio. La

descripción de su locura es, sin disputa, de lo más magistral y poético que se ha escrito; finalmente, libre ya su alma del delirio que la embargaba, confiesa á Jesucristo y consigue del apóstol, que, al final del drama, recibe el martirio, la anulación de su pacto con el Diablo [1].

La exaltación de la Cruz [2].—Este drama extraordinario trata de la conquista de la Santa Cruz del rey persa Cosroes, y de su instalación en el templo de Jerusalén; pero el objeto

(1) Acerca del origen de esta comedia, advertiremos, que la muerte de San Bartolomé se halla en el *Breviarium romanum*, 24 de agosto: casi toda la acción restante debe fundarse en los *Actis fabulosis*, de Pseudo Abdias; en los *Actis sanctorum augusti*, tomo V, pág. 32 (Venetiis, 1754).

Encuéntrase aquí la enfermedad de los dos Príncipes; la repentina aparición de San Bartolomé al Rey, estando cerradas las puertas, y, por último, el delirio de Irene, acerca del cual Abdias dice lo siguiente: «Teniendo Polynio una hija loca, llegó á su noticia este exorcisador de demonios, y lo hizo buscar, y le suplicó de esta manera: «Mi hija es atormentada horriblemente, etc.»

(2) Sobre la parte histórica, ved á Eutichius, *Annal.*, tomo II, págs. 240-248; Baronius, *Annal. eccles.*, A. D. 628, NO. 1-4; *Nicephorus brev.*, pág. 15; *Teophanes chronograph.*, págs. 265 y siguientes; el *Chronicon paschale*, págs. 398 y siguientes; d'Herbelot, *Bibliotheca orientalis*, pág. 789; Assemanni, *Bibliotheca orientalis*, tomo III, págs. 415-420; Le Beau, *Histoire du Bas Empire*, tomo XII; Gibbon, *Decline and fall*, cap. 46. El emperador Heraclio había sido ya celebrado en el siglo XII en dos poemas, alemán el uno, por Otte, y francés el otro, de Gautier de Arras.

del poeta fué personificar simbólicamente en *La exaltación de la Cruz* la del cristianismo. La leyenda de San Anastasio (*Acta sanctorum Bollandi*, Januar, tomo II, pág. 422: Antuerp., 1643), está enlazada hábilmente con la acción principal. Este santo, mago y encantador al principio, muestra á los hijos de Cosroes, á sus ruegos, en un espejo negro, la entrada de su padre en Jerusalén; pero, al ver la cruz, su arte es impotente, y le sugiere sus primeras dudas acerca de la verdad de su religión. Cosroes vuelve triunfante á su capital; planta la cruz robada del Salvador en el templo de Júpiter, y entrega, como esclavo, á Zacarías, patriarca cautivo de Jerusalén, en manos de Anastasio, para que éste le haga apostatar de su fe. El emperador Heraclio, mientras tanto, sabe, por conducto de Clodomira, reina fugitiva de Gaza, que se le presenta suplicante, que Jerusalén ha sido tomada y que se ha arrancado de ella la Santa Cruz; y, si bien hasta entonces había sentido por su futura esposa ardiente amor mundano, lo borra de su corazón y dirige sólo su pensamiento á la noble empresa de recuperar el símbolo del cristianismo. Clodomira, armada también, forma parte de la expedición contra Persia. No fácilmente, sin embargo, concede el Señor la victoria á sus adoradores: aguárdanles pruebas

y tormentos diversos; derrótanlos los persas, y se ven á punto de sucumbir en una región montañosa y desierta; pero perseveran en su fe y en su esperanza, y al cabo el cielo también les ayuda, los ángeles esgrimen sus espadas de fuego, y dispersan los escuadrones enemigos que los cercaban. Mientras suceden estas cosas, estalla la desunión en la familia real de Persia, á la cual han llevado cautiva á Clodomira; un hijo de Cosroes, gravemente ofendido por su padre, se acoge á Heraclio con Clodomira, y con su ayuda se apodera de la capital de Persia y recupera la Santa Cruz. Anastasio, convertido al cristianismo por su esclavo *Zacarías*, y después de sufrir de Cosroes todo linaje de oprobios y torturas á causa de su nueva religión, que confiesa públicamente, es puesto en libertad, ocupando de nuevo *Zacarías* su silla episcopal en Jerusalén. A la conclusión del drama se nos ofrece un contraste con la primera escena: así como Anastasio hace allí ver, en virtud de sus artes mágicas, el robo de la cruz á los príncipes de Persia, así aquí le muestran los ángeles á Heraclio con cilicio y corona de espinas en la cabeza, llevando en sus hombros el sagrado madero al templo de Jerusalén, y plantándolo en el altar.

La devoción de la Cruz.—Esta obra tiene igual valor, ya se la considere como la expre-

sión del espíritu de tiempos pasados, ó por su mérito poético. La idea imaginaria, que le sirve de fundamento, se desenvuelve en rasgos grandiosos; pero el sentimiento religioso del poeta, en otros dramas suyos tan pura y genuinamente cristiano, aparece en éste extraviado singularmente por la superstición y el fanatismo. La creencia, de que un hombre puede cometer crímenes de toda especie, y salvarse, sin embargo, por su adhesión á la fe católica y al símbolo de su Divino Fundador, se expone en este drama de la manera más inconveniente; porque envuelta por completo la significación literal del argumento en una forma simbólica, obliga al poeta á intercalar una idea, en que seguramente no ha pensado. Una mujer casada, después de sufrir de su esposo malos y groseros tratamientos, se ve acometida de los dolores del parto en el desierto, al pie de una cruz, invocando el auxilio de esa misma cruz en hora tan angustiosa para ella. Los gemelos, que da á luz, llevan impreso en el pecho el signo de la gracia, bajo la forma de una cruz roja. El padre hace criar á Julia, la hija, en su casa; pero el hijo crece y se educa en el extranjero, desconocido de su padre, y después se enamora de Julia, ignorando que sea su hermana. Otro hermano de Julia provoca al seductor, y muere en la pelea. Julia

es encerrada en un convento por su padre, y el hijo de éste entra en una banda de ladrones, y comete crímenes sobre crímenes. Su antiguo amor no le abandona, y forma el proyecto de robar á Julia del convento; pero cuando ella se inclina á acceder á sus deseos, retrocede él, temblando, al observar en su pecho el signo de la cruz. Julia, entonces, arrastrada de una pasión sensual y censurable, se escapa del convento y sale en su persecución. El milagro que la cruz hace en los dos, que la llevan, forma entonces el verdadero núcleo del drama: la vida de los dos elegidos, no obstante sus pecados y desdichas, es sólo para ambos la senda obscura, que conduce al sol resplandeciente de la salvación eterna, que, desde la cuna, ha brillado para ellos; en vano influencias maléficas los arrebatan al abismo de su perdición, porque permanecen fieles á la cruz, y este signo de la verdad y de la gloria los arranca del pecado y de la muerte. Píntalo así el poeta con el vuelo poderoso de su fantasía; pero, á pesar de todo su talento, no es posible que la imaginación, por lo menos la de los que ahora vivimos, se vea libre de extrañeza, al considerar que, aquel signo externo, no se presenta sólo como símbolo, sino como instrumento salvador de la gracia divina, aunque las almas de los glorificados persistan en

la culpa con conocimiento clarísimo de lo que hacen. Mientras el hijo y la hija se entregan á todo linaje de excesos y maldades, el padre ataca á los ladrones y el hijo muere en la batalla; y al invocar el auxilio de la cruz se presenta un piadoso obispo que lo confiesa, requisito indispensable y conocido, con arreglo á las creencias católicas, para alcanzar la bienaventuranza. Julia, perseguida también y viendo lo inevitable de su muerte, se abraza á una cruz y sale con ella volando por los aires, dejando burlados á sus perseguidores (1).

Del origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario (2).—La acción se divide en tres

(1) Rosenkranz ha ensayado el hacer la apología de este drama, origen de tantas discusiones, en los términos siguientes: «La idea fundamental de *La devoción de la Cruz*, sólo causa extrañeza á quienes no saben transportarse al terreno propio y peculiar del catolicismo español; no seguramente á la conciencia de los católicos, familiarizados con las reliquias y con la santa virtud, que atribuyen á ciertas señales. Sólo la confianza infinita de la fe en Dios, que, impulsado por su eterno amor, se sacrificó por nosotros en la cruz, justifica á los pecadores. En este concepto, al arrepentirse los dos hermanos de sus pecados al reconocer la cruz, entran también ambos en la gracia divina. La conciencia no tiene para nada en cuenta la reforma moral, que puede hacerse en un tiempo más ó menos largo, ni otras razones de esta índole, sino un solo momento, si este momento es en sí tan importante y decisivo, como el que pudiera resultar del transcurso de años enteros de arrepentimiento.»

(2) Muchas circunstancias históricas, utilizadas en

partes, distribuídas cada una en diversos siglos: la primera, en el VII, en el reinado de Recesvinto, rey de los visigodos; la segunda, en el VIII, cuando la conquista de España por Tarik; y la tercera, en el XI, cuando fué recuperada Toledo. El centro ó foco de la acción lo constituye la milagrosa imagen de la Virgen en su nacimiento, decadencia y restauración, dependiendo la unidad del argumento de este centro, al que se refieren todas las demás escenas.

La cisma de Ingalaterra (1).—El plan de esta

este drama, se refieren en el libro popular, que se titula *Historia de la pérdida y restauración de España por Don Pelayo y D. García Jiménez de Aragón*, que probablemente hubo de servir á Calderón para escribirlo; pero el poeta ha aprovechado, además, diversos romances populares y tradiciones católicas. Comparad, en el acto primero, el antiguo romance de *D. Rodrigo, rey de España*, etc..., en *El tesoro de los romanceros*, de Ochoa: París, 1838, pág. 81; *La leyenda de Santa Leocadia*, en *La España sagrada*, tomo V, pág. 485: Madrid, 1763. A Surius, *De probatis Sanctorum historiis*, tomo VII, pág. 1.007 (Colon. Agr., 1581), y en *Les vies des saints*, tomo VIII, pág. 453 (París, 1739).—En el acto segundo, *Coronica del rey D. Rodrigo con la destruyción de España*: Valladolid, 1527; los *Romances*, de Ochoa, págs. 81 á 90, y Mariana, *De Rebus Hispaniæ*, lib. VI, cap. 22.—En el acto tercero, *Las memorias de la iglesia de Toledo*, del arzobispo D. Rodrigo, y la *Historia de España*, de Ferrera (traducción francesa de d'Hermilly): París, 1751, tomo III, pág. 436.

(1) La parte histórica dimanará probablemente del antiguo libro español, popular, *Historia del gran cisma de Inglaterra, con sus factores Enrico VIII y la impía*

tragedia coincide en muchos puntos con la de *Enrique VIII*, de Shakespeare. Compréndese, sin embargo, que las diferencias entre ambas han de ser radicales. Si el drama inglés se propone la alabanza de Isabel, en el español predomina claramente la tendencia de acumular sobre la cabeza de la Reina hereje todas las manchas de su nacimiento ilegítimo. La desdichada Ana Bolena, madre de Isabel, es representada como una mujer voluptuosa y llena de vicios, y á su lado, con colores tan odiosos, el arrogante cardenal Wolsey. Por el contrario, la católica María y la princesa española Catalina (esposa repudiada de Enrique VIII), aparecen adornadas con las más preclaras virtudes de su sexo. El carácter del Rey, tan débil como vano, está pintado magistralmente, notándose en él cierta buena semilla, que vive siempre, pero que no llega á germinar nunca. Bastan estas indicaciones generales, y pasemos ahora á exponer su argumento con alguna prolijidad, porque este drama es muy interesante bajo diversos aspectos (1).

Acto primero. Enrique VIII, dormitando en

Isabela, que á su vez está tomado de Nicolai Sanderi, *De origine ac progressu Schismatis anglicani* (Olivae, 1690).—Acerca de este drama, consultad el artículo de V. Schmidt, *La cisma de Inglaterra*: Berlín, 1819.

(1) El extracto que sigue del argumento se funda en el que sirve de base al escrito de V. Schmidt, ya citado.

su gabinete. Delante de él yace un manuscrito, en que ha trabajado antes, y es el tratado *De Septem Sacramentis:* divaga, escribe y habla en sueños; á su lado está la visión de Ana Bolena, á la cual él no ha visto hasta entonces, borrando con la mano izquierda lo que él escribe con la derecha. Oyense á lo lejos los pasos del cardenal Wolsey; desaparece la visión y Enrique despierta, guardando en su pecho la afición hacia el sér seductor, que ha desaparecido. Acércase á él Wolsey, trayendo una carta del papa León X, y un libro nuevo de Lutero. El Rey intenta pisotear el escrito de Lutero, y poner la carta del Papa sobre su cabeza; pero distraído por su recuerdo de Ana, trueca los frenos, arroja al suelo el escrito del Papa, y levanta la obra de Lutero. En vano intenta interpretar este mal presagio valiéndose de sofismas. Quédase solo el Cardenal, y revela en un monólogo su insaciable avaricia. Carlos, embajador francés, pide una audiencia á Enrique; el arrogante Cardenal lo rechaza con orgullo. Carlos, solo con un amigo, le descubre el obstáculo, causa de la dilación de su regreso á Francia, que colmaría sus deseos, y es su ardiente amor á Ana Bolena, que estrechamente lo encadena. Esta joven ha estado antes en Francia: allí la ha visto primero Carlos en un baile, la ha amado y ella se

ha entregado á su amor sin reserva. Vienen, por una parte, la reina Catalina, su hija María y su dama Margarita Pool; por otro, Tomás Boleyn, que trae á su hija Ana á la Reina, y se la presenta. Ana dirige cumplidos lisonjeros á la Princesa, y maldice para sí su posición inferior, que la obliga á arrodillarse. Catalina le manda levantar, porque tales testimonios de respeto corresponden sólo á Dios; después la misma Reina intenta ver á su esposo, pero Wolsey, ante la puerta del gabinete, se lo niega. Irritada la Reina, le dice que lo conoce bien y que le consta cuán grande es el orgullo de su alma bajo la hipócrita máscara de la humildad. Wolsey, descubierto, jura tomar una enérgica venganza de esta afrenta; además, un astrólogo, maestro suyo, le ha profetizado que una mujer será causa de su desgracia: ¿quién podrá serlo sino Catalina? Ana, sola con su padre, oye de sus labios consejos sensatos para que arregle á ellos su conducta; pero le contesta con frialdad y menosprecio, porque se avergüenza de su nacimiento. Carlos con Ana. Júranse muchas veces perpetuo amor, y los dos se dan las manos como para un casamiento secreto. Por una parte, llegan el rey Enrique con Wolsey, y por otra, Catalina con su séquito. Apenas ve el Rey á Ana, reconoce en ella aquella misma visión que ha barrido

sus creencias católicas. Arrebatado y confuso se aproxima á ella, enamorándole aún más sus palabras humildes é hipócritas. El astuto Cardenal observa á su señor y á Ana. Lee lo que pasa en los corazones de ambos: en el de la una, un orgullo satánico, y en el del otro, un amor sensual que lo trastorna, y saborea ya su próxima venganza.

Acto segundo. Enrique, en su gabinete, pensando inconsolable en Ana: rodéanlo sólo el Cardenal y el gracioso Pasquín, pero no consiguen desvanecer la profunda melancolía que lo embarga; preséntase la Reina con su séquito para tranquilizar á su amado esposo. Él la recibe, porque Ana la acompaña. La música, el canto y el baile deben disipar su pena. Wolsey se ve obligado á alejarse por orden de Catalina; cántase una letra tierna, y la misma Reina le añade una glosa. Enrique sólo mira á Ana, y en vano hiere la música su oído. Entonces baila Ana, y cae, al parecer casualmente, á los pies del apasionado Príncipe. Carlos se anuncia entonces, y es admitido. Pide, en nombre del duque de Orleans, á la princesa María. Enrique aplaza la contestación. Wolsey solo. Todos los tormentos del orgullo humillado destrozan su corazón. Después de la muerte de León X, Carlos V ha elevado á la Sede pontificia á su preceptor Adriano, suprema dignidad eclesiás-

tica, en que Wolsey había puesto los ojos. No le es dado vengarse del Emperador, pero sí de su tía, la inocente reina Catalina, destinada á ser blanco de sus iras. Llega entonces Ana: ambos se han conocido mutuamente, y á ambos impulsa el mismo pensamiento. Júrale ella que sólo tendrá en cuenta su medro si la ayuda á subir al trono, condenándose á sí misma á morir ignominiosamente á manos del verdugo, si alguna vez falta á los deberes que le impone la gratitud. Ana se queda sola; el Rey, arrastrado por su pasión, pretende á la seductora doncella. Un amor irresistible, según ella afirma, la atrae hacia el Rey, y, con palabras lisonjeras y miradas insinuantes, lo encadena más y más, y lo deja así trastornado; entonces se desliza junto á él Wolsey, y le dice, entre otras cosas:

No fué tu matrimonio verdadero,
Ni humana ni divina
Ley habrá que conceda
Que ser tu esposa pueda
La reina Catalina,
Siendo caso tan llano
Que fué primero esposa de tu hermano.

Se opone en apariencia, pero su voluntad, ya sin energía, aprueba el propósito. El Cardenal convoca precipitadaménte al Consejo de

Estado á solemne sesión parlamentaria. Sesión del Parlamento. Enrique aparece en el trono con Catalina, llevando corona y cetro; siéntase junto á la Reina la princesa María, y Wolsey está de pie detrás del Rey. Enrique declara solemnemente que su casamiento con Catalina es nulo, y que su hija María será la heredera legítima de la corona de Inglaterra. Dice, al terminar, que la cabeza de cualquiera, que no encuentre bastante sólidas las razones que le asisten para el divorcio, será separada inmediatamente del tronco. La Reina le replica en un largo discurso lleno de amor y abnegación; ruega á su esposo, que por ninguna razón ni pretexto ponga en peligro la salvación de su alma; pero el Rey le vuelve las espaldas y se aleja lentamente sin replicarla. Carlos, asustado, lleva precipitadamente esta noticia á la corte de Francia. Wolsey se venga entonces de las humillaciones que ha sufrido antes de su Reina, arrancando con sarcasmos á la princesa María de los brazos de su madre; la Reina se dirige entonces á Ana, pidiéndole su intercesión: pero ésta se vuelve y la deja con mal disimulada alegría, y sólo Margarita no abandona á la desgraciada.

Acto tercero. Ha transcurrido ya largo tiempo, y Ana se ha casado con Enrique; y, como el Papa no ha consentido en su divorcio, En-

rique ha abjurado de la religión católica, apoderándose de sus conventos y bienes temporales. Catalina vive en Londres, en una pobre habitación. Carlos ha vuelto de nuevo de Francia á Inglaterra para celebrar sus bodas con su amada Ana, y la encuentra ya reina; sólo una vez quiere verla y devolverle las prendas de su antiguo amor. Wolsey lo recibe rodeado de muchos soldados miserables y estropeados, que le presentan memoriales; recházalos á todos, quedándose solo con la nueva reina Ana, y le suplica entonces que lo apoye en su pretensión de ocupar la presidencia del Gobierno, pero ha confiado ya este cargo á su padre sin saberlo el Cardenal. El prelado la amenaza iracundo devolverla á la nada, de donde la había sacado, resolviendo ella resistir con todo su poder y toda su astucia femenil á las intrigas de sus enemigos. Enrique con Ana. Enseña á su querida mujer una carta para la divorciada Catalina, llena de vanos consuelos; Ana se aflige al leerla, con el secreto propósito de envenenarla. Laméntase luego del orgullo insolente y de las ofensas que le ha hecho el cardenal Wolsey, y pide, adulándolo, venganza. Falta, pues, al juramento que antes hizo á su protector, como había faltado también al de amor eterno que hizo á Carlos. Wolsey se engaña al interpretar falsamente aquella

profecía que se le había hecho de que una mujer sería la causa de su ruína, creyendo que esta mujer era Catalina; él mismo ha dado fuerza y valor á su enemiga. Enrique lo despide ignominiosamente de la corte, y confisca sus bienes y tesoro en beneficio de los soldados, á quienes trató tan mal. Posesión campestre de la reina divorciada Catalina. Resignada y triste se pasea con Margarita por un campo solitario, entre flores silvestres. Acércase á ella Wolsey, fugitivo, sediento y muerto de hambre, y le pide una limosna. La Reina se había tapado el rostro para no avergonzarlo, y le entrega sus últimas joyas; entonces se descubre á sus ruegos, y él, desesperado, le da las gracias. Llegan entonces servidores del Rey; él cree que lo persiguen, y, ciego de ira, se arroja desde lo alto de un peñasco, y se mata. Los criados del Rey son portadores de aquella carta envenenada, que la Reina recibe, contenta y placentera, de su señor y esposo. Londres. El palacio real. El Rey, atormentado por sus remordimientos, acecha oculto á su esposa. Ana ordena á sus damas que se retiren, y cree estar entonces sola con Carlos. Este devuelve á su infiel amada las prendas de su antigua pasión, y ella le asegura que sólo á él ama; que la corona de Enrique tiene valor á sus ojos; la persona del Rey, no. Carlos tira al suelo las tier-

nas cartas de la Reina, y se aleja lleno de indignación y de desprecio. Cae entonces la venda que lo cegaba; se apodera de una carta, y ve confirmadas sus sospechas. Manda que Ana sea presa por su mismo padre; ha sacrificado todo á su amor, aun oponiéndose á sus mejores inclinaciones, y se encuentra ahora vendido evidentemente. ¿A quién ha de dirigirse en este trance, sino á su esposa Catalina? Intenta reconciliarse otra vez con ella, pero se presenta á la sazón su hija María, vestida de luto, y le anuncia la muerte prematura de su paciente madre. Enrique, profundamente afligido, baja la cabeza y se acusa de su pecado. Para enmendarlo en lo posible, promete á María casarla con Felipe II, rey de España. Convoca después el Parlamento, y hace que la reconozcan como heredera del trono. Siéntase, en efecto, bajo el regio solio, yaciendo á sus pies el cadáver de Ana Bolena. Como católica celosa, no aprueba la libertad de cultos ni la secularización de los bienes eclesiásticos. Enrique le aconseja que disimule hasta ocasión más oportuna. El pueblo le presta homenaje, y un capitán termina el drama, pronunciando estas palabras:

Y aquí acaba la comedia
Del docto ignorante Enrique,
Y muerte de Ana Bolena.

La aurora en Copacavana (1).—En este drama, cuyo título significa la salida del sol del cristianismo, en el Perú, ha hecho el poeta rico alarde de su brillante fantasía. Su principio, representando la fiesta de los indios en el templo del Sol de Copacavana, es magnífico. Los himnos de los sacerdotes de los ídolos son interrumpidos por los cañonazos, que anuncian la llegada de la flota de Pizarro. El aspecto de los buques y el retumbar de los cañones difunden general horror; los dioses, irritados, reclaman un sacrificio humano, y nada menos que el de la sacerdotisa Guacolda, amada á un tiempo del Inca y del héroe Impanguí. El Inca, arrastrado por su idolatría, como por una fuerza irresistible, da su consentimiento al sacrificio; pero Impanguí arrebata á su amada de las manos de sus sanguinarios perseguidores.

El acto segundo nos ofrece á los españoles, ya desembarcados, peleando con los indianos. En una de sus escenas más brillantes aparece

(1) Sobre los hechos históricos, consultad á Garcilaso de la Vega, *Comentarios reales*, *que tratan del origen de los Incas*: Lisboa, 1609, en folio.—*Historia de las guerras civiles de los españoles en las Indias*.—Francisco Xeres, *Verdadera relación de la conquista del Perú y provincia de Cuzco*: Salamanca, 1547, y Agustín de Zárate *Historia del descubrimiento y conquista de la provinci del Perú* (en Barcia, *Hist. prim.*, tomo III).

el ejército cristiano, encerrado en Cuzco, ciudad conquistada, cuyas casas de madera han incendiado los indianos para acabar con sus enemigos; pero la Virgen María, invocada por Pizarro, viene en ayuda de sus devotos: se aparece rodeada de ángeles sobre la ciudad incendiada, y apaga el fuego. La misma visión se presenta á Impanguí, que capitanea los indianos, y le infunde un sentimiento religioso y devoto, desconocido de él hasta entonces; y cuando, poco después, sabe que se ha descubierto el refugio de su Guacolda, invoca también la celestial visión, por cuyo poder él y su amada se salvan del peligro.

En el acto tercero, todo el Perú se ha sometido ya á España, y se ha convertido al cristianismo, personificándose particularmente en Impanguí esta mudanza del culto del sol en la adoración del sol verdadero de nuestra redención. Lleno de la imagen de la Santa Virgen, sólo piensa en representarla bajo la forma de una estatua, tal cual la contempla su alma; pero no puede lograrlo con sus toscos instrumentos, y llega á ser un objeto de burla de sus compatriotas. La Virgen, por último, para premiar su fe, le envía dos ángeles, que acaban la imagen, y el drama termina con una fiesta en honor de este milagro.

Este bosquejo de la fábula manifiesta cuán-

ta animación y cuánta exuberancia de vida reina en esta comedia, no siendo menos brillante la poesía que la exorna. En cuanto á la falta, que se le atribuye, de no haber en su acción rigoroso é interior encadenamiento, así como otros defectos, que también se le achacan, diremos con Malsburg «que, como el principal objeto de ella es la transformación del culto del sol en el cristianismo, el poeta, con mucho juicio, para desvanecer el efecto desagradable, que pudiera hacer esa conversión violenta de un pueblo vencido por sus vencedores, supone una especie de cristianismo embrionario y preexistente entre los peruanos, que se ha desarrollado con el desembarco de los europeos.» Llama la atención la figura de la idolatría, porque Calderón emplea muy pocas veces en sus comedias personajes alegóricos; sin embargo, no tiene fundamento alguno la opinión de Schlegel, de que el poeta tuvo á la vista *La Numancia*, de Cervantes, porque innumerables comedias de Lope y de otros, sin hablar de los autos, pudieron servirle de modelo.

El gran príncipe de Fez (1).—Un Príncipe mo-

(1) El suceso, que sirve de fundamento á la acción, parece haber ocurrido durante la vida de Calderón, confirmándolo el hecho de mencionarse al papa Inocencio X (1644-1655) y al general de los jesuitas, Giovann Paolo Oliva († 1681).

ro, reflexionando en un versículo del Corán, siente en su alma afición á otras creencias más elevadas, aunque no concretas, y abandona á su esposa y su patria para hacer una peregrinación á la Meca, y satisfacer su deseo. En su viaje cae cautivo en manos de cristianos, y confunde entonces el motivo misterioso de su peregrinación. Se bautiza, y, por último, predica el Evangelio entre los paganos. También en este drama aparece una figura alegórica, la de la religión; debiendo confesarse que esta comedia es de las más inferiores, en este género, de Calderón.

San Francisco de Borja.—Este drama, uno de los más defectuosos de nuestro poeta, pertenece, según todas las apariencias, á los últimos años de su vida. El argumento es tan refractario á toda dramatización poética, que hubiera sido difícil á Calderón, hasta en la época en que sus facultades poéticas se encontraban en toda su fuerza, darle la forma de un drama perfecto. Sobre la vida de San Francisco de Borja, tan famoso en España, véase á Tanner, *Societas Jesu*, pág. 121: Pragæ, 1694.

La sibila del Oriente.—Para representarse en la fiesta de la Santa Cruz. Su fundamento es el libro segundo de Samuel, el primero de los Reyes, los dos libros de la Crónica, y Josephi, *Antiquitates judaicæ*, I, libros VII y VIII, cap. 6.°

El carácter de la reina de Saba se asemeja al de las sibilas de las leyendas de la Edad Media, encargadas de anunciar á los gentiles la venida del Salvador. Este drama no se menciona por Calderón en el católogo de sus comedias, que hizo en 1680 para el duque de Veragua, deduciéndose de esta circunstancia, que es uno de los últimos, si no el postrero, de todos sus dramas; pero ese catálogo incluye otras muchas obras, de cuya autenticidad se duda, y no hay que concederle mayor autoridad de la que tiene, aunque el examen detenido de esta composición parezca también confirmarlo. El poeta ha hecho gala de su devoción en esta obra admirable, revistiéndola de la solemne poesía del Antiguo Testamento. «Si, en general,» dice Malsburg, «es la adoración de un sér más alto la fuente primera de toda poesía, ningún otro poeta ha levantado un monumento tan magnífico en loor suyo como Calderón en su *Sibila del Oriente*, escrita, al parecer, en una edad avanzada, cuando su alma se ocupaba sólo en los portentos admirables de la religión. Desarróllase aquí, con singular magnificencia, la tesis de que en el Antiguo Testamento existe la raíz del Nuevo, siendo una de las bellezas más incomparables de esta comedia que, así su fábula como sus elementos aislados, tienen siempre transcen-

dental significación. Es semejante á una imagen, que encierra en sí profundo misterio; anuncia sólo lo más santo y lo más oculto, para que nuestro espíritu lo comprenda de este modo, y conozcamos que se apodera de nosotros, y nos llena por completo. Dotados ya de esa vista profética, comprendemos en toda su extensión la sublime empresa de la redención humana por el Salvador; y así como vemos levantarse y perfeccionarse el templo de Salomón, así también se eleva en nuestro espíritu la Iglesia de Cristo, sobrecogiéndonos y arrebatándonos: el vate es aquí profeta, la poesía una revelación, y la magia brillante de que ésta se reviste, se trueca luego en humildad y rendimiento al servicio de Dios, para anunciar esos misterios elevados, que la palabra no puede expresar. Al sublimar el poeta lo divino, se transfigura él mismo por su virtud, excediéndose á sí propio de tal suerte, que ha dejado á todos en la imposibilidad de aventajarlo.»

A los dramas mencionados hasta ahora, que con más razón merecen calificarse de religiosos, por predominar en ellos este elemento, agregaremos otros dos, cuya forma exterior no corresponde, al parecer, á esta clase; pero que, á causa del pensamiento, también religioso, que los llena, y de su simbolismo, enérgi-

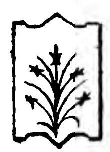
camente caracterizado, merecen, sin duda, ser conocidos después de aquéllos. Tales son los siguientes:

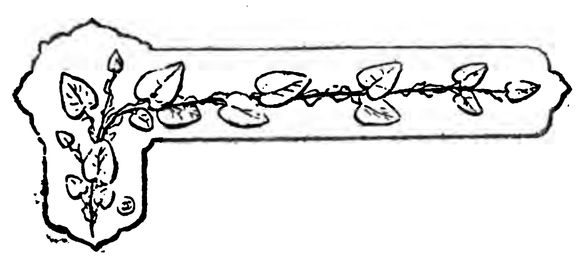
La estatua de Prometeo.—Trabajo profundo del mito de Prometeo, con arreglo á las ideas cristianas. Prometeo hace una copia de Minerva, de la razón eterna, y es llevado en alas de la diosa por los espacios celestes al palacio del dios del sol, robándole un rayo, con cuya ayuda infunde la vida en la naturaleza; pero la razón, en cuanto nace, enciende con la luz á la discordia, y, de la urna abierta por ella, salen y se divulgan el odio y la enemistad, como obscuro humo, entre el linaje humano; los dos hermanos, Prometeo y Epimeteo, se hacen la guerra entonces, cuyo azote devasta á la tierra virgen. Finalmente, Apolo se aplaca por las súplicas de Minerva, muda el humo en luz radiante, y devuelve á nuestro planeta el amor y la reconciliación.

La vida es sueño.—Todo lo esencial del plan de esta poesía, quizá la más famosa de nuestro dramaturgo, parece ser invención suya exclusiva. Sólo para la traza externa del argumento, que representa simbólicamente á la vida humana como un sueño, puede haberse fundado en la narración de Marco Polo, *De consuetudinibus et conditionibus orientalium regionum*, lib. II, cap. 28. Más se parece á este dra-

ma el cuento oriental de *Los durmientes que despiertan*, que, acaso tradicionalmente, hubo de penetrar pronto en Europa. En las novelas de Occidente aparecen con repeticiones muchas invenciones análogas, como, por ejemplo, la jornada tercera, novela 8.ª del *Decameron; Grazzini*, tomo II, pág. 117 de la edición de Londres de 1793. Tal es también la fuente de la obra de Shakespeare, titulada *Taming of the shrew;* una comedia inglesa más antigua, impresa en los *Six old plays*, y la *Jeppe paa Bierge*, de Holberg; pero Calderón ha considerado, bajo su aspecto formal y serio, el motivo cómico usado en las obras anteriores para representar la idea de la nada de la vida humana en su duración transitoria. Si examinamos esta composición, ateniéndonos sólo á su forma externa, ha de clasificarse entre los dramas peculiares del teatro español, ya antes de Calderón, llenos de hechos fantásticos extraños para dar más vuelo á la imaginación, y crear un mundo maravilloso, en el cual la naturaleza humana parece sometida á leyes distintas de la realidad; pero ¡qué diferencia entre las comedias anteriores, de espectáculo, toscas, por lo general, de esta especie, y el drama de Calderón, que rebosa de profundos pensamientos, y que nos ofrece al espíritu como á una manifestación de lo eterno, oponién-

dole lo finito, que desaparece para dejar sólo la eternidad! Nuestro poeta muestra, al parecer, afición singular á describir seres humanos que crecen aislados de los demás mortales, repitiéndose este pensamiento en otras muchas obras suyas, como, por ejemplo, en *Las cadenas del demonio*, *Apolo y Climene*, *La hija del aire*, *Leonido y Marfisa*, *El monstruo de los jardines* y *Eco y Narciso*. La fuente de este pensamiento, habrá sido probablemente la novela religiosa de *Barlaam y Josafat*, en la cual se cuenta que un Príncipe, á causa de la desdicha que le amenazaba hasta cumplir los diez años, había sido encerrado en una obscura cueva, y, después del transcurso de este tiempo, había salido á la luz del día con motivo de una fiesta de corte, llenándose de asombro al contemplarse rodeado de muchos objetos de valor, y de señoras y caballeros, lujosamente vestidos. Lo último, sin duda, lo ha tenido presente Calderón en la escena primera del acto segundo.





CAPÍTULO VIII.

Dramas históricos de Calderón.—*La niña de Gómez Arias.—El postrer duelo de España.—El médico de su honra.—A secreto agravio, secreta venganza.—Las tres justicias en una.*

TRATEMOS ahora de los dramas de Calderón, cuyo asunto está tomado directamente de la historia, ó, si son invención suya, presentados con circunstancias históricas. Llaman primero nuestra atención los que se refieren á la Península española. Ya dijimos antes, que, pocas veces este poeta, como Lope de Vega, penetra en lo pasado y en su espíritu, y que, al contrario, es lo más común que mire á su tiempo como tipo del anterior, y no escriba, por tanto, en sentido verdaderamente histórico. Aun cuando este método tenga sus inconvenientes, no es ocioso añadir que nunca Calderón, como su predecesor, acude á los períodos primitivos de la historia de España, ni á los albores de la

Edad Media, ni á la época de la restauración del imperio cristiano, sino solamente á los siglos más próximos á él, moviéndose, por tanto, dentro de un círculo, que le impide, por lo menos, faltar groseramente á la verosimilitud, ó falsear la verdad histórica.

Esto supuesto, examinaremos las obras de Calderón, relativas á la historia, ó á las tradiciones de España, así por su mérito dramático, puesto que pertenecen á la serie de sus más notables composiciones, como también porque este análisis nos habilita para penetrar en lo más íntimo de la vida de la nación española en el siglo XVII, y porque es mucho más útil que los datos históricos para revelarnos las ideas y costumbres de esta época. Hagamos notar también, con este propósito, que de ese examen se desprende la verdad, de que la monarquía por los extremos, con que se celebra, había llegado á una altura en la opinión, no igual á la observada en períodos precedentes. Los poetas más antiguos no temían presentar á los reyes como simples mortales, y, con frecuencia, con los vicios y las pasiones más torpes, ni se hacían escrúpulo tampoco de poner en los labios de los vasallos un lenguaje noble y libre contra los tiranos. ¡Cuánta no es la osadía y la entereza del Cid, de Guillén de Castro, frente al rey D. Sancho! ¡Cuán obsti-

nado y arrogante no aparece el Bernardo del Carpio, de Lope, contra D. Alfonso *el Casto!* ¡Cuántas comedias no examinamos antes, en las cuales queda humillado el poder real por las culpas de los soberanos!

Los reyes de Calderón, al contrario, parecen pertenecer á otro mundo mejor que los demás mortales; no les obligan los vínculos y leyes que á aquéllos, y hasta sus flaquezas y sus faltas se mitigan embelleciéndolas. La veneración del poeta hacia el poder absoluto era tan grande, que creía que sus representantes sólo habían de mostrarse á cierta distancia, y de aquí que no nos los haya representado, en su vida privada y en sus asuntos de estado, sino como poderes superiores, que, á modo de providencia, deciden de los destinos del mundo. Tan avasallador es para él el deber de la sumisión al Monarca legítimo, que hasta las leyes del honor han de ser sacrificadas en su obsequio. Esto es tanto más notable, cuanto que Calderón ha llevado la susceptibilidad del sentimiento del honor á un grado tal de exaltación, que ningún poeta anterior puede comparársele bajo este aspecto, y justamente sus comedias históricas son las que ofrecen ejemplos más gráficos de este linaje de ideas del poeta.

Estos dramas de Calderón nos revelan tam-

bién, más cumplidamente que otros cualesquiera suyos, las extravagancias y exageraciones, que, desde antes, formaban ya un rasgo esencial de los españoles. Debemos detenernos, pues, en la exposición y estudio de este rasgo nacional, porque, sin conocerlo bien, hemos de extrañar sobremanera algunas particularidades de estos dramas, y no podremos apreciar en su valor los principios morales, extraños y opuestos con mucha frecuencia á nuestras ideas, que dominaban entonces en España. El carácter de los españoles, como lo demuestra ya el principio de su historia, se distinguió siempre por su obstinación y por su férrea firmeza; pero esta prenda no aparecía sólo bajo su aspecto favorable, porque en sus preocupaciones no los paraban tampoco respetos ni temores, y llegaba inexorablemente hasta sus consecuencias más extremas. En virtud de una cadena de conclusiones, fuertemente trabadas entre sí, trazáronse leyes morales opuestas conocidamente á la verdadera moral, convirtiendo en base ó principio de conducta motivos externos puramente casuales. De esta suerte fué, no ya un derecho, sino hasta un deber la defensa del amigo ó del pariente, por injusta que fuese la causa, y contra todos, y á costa de la sangre y de la vida; por tanto, era posible que se considerase un hecho dado culpable, y que,

con arreglo á las ideas de los españoles, fuera obligatorio ejecutarlo si el Rey lo pedía, santificándose, en general, no sólo la venganza sangrienta, sino rigiendo la ley de que todo agravio, y hasta la apariencia de él, había de borrarse con sangre. En otros diversos lugares de esta obra tratamos también de este punto; pero es preciso insistir en él de nuevo expresamente, porque es imposible comprender bien varias comedias de Calderón, que analizaremos en seguida, á no tener presente lo que significaba el honor, según las ideas españolas y sus exigencias, en casos aislados. La certeza ó la simple sospecha de haber hablado una dama con un extraño, de haber entrado éste en su casa, ó demostrarle ella alguna inclinación, producían el convencimiento íntimo de haber entre ellos relaciones culpables, que obligaban al padre, al hermano ó al esposo á pedir una satisfacción para lavar la mancha caída en su honor. Esta costumbre era tan general y absoluta, que nadie podía esquivar su imperio. La muerte bullía, pues, siempre en el fondo de estas intrigas amorosas; hasta la ofensa más ligera pedía sangrienta expiación, no bastando que sucumbiera el ofensor; la hija, la hermana ó la esposa, por inocentes que fuesen, eran arrastradas también en su caída. El apasionamiento de este pueblo meridional sentía

crecer su sed de venganza por la influencia de la opinión pública, excusándose de este modo hasta los medios más crueles, odiosos y traidores, si se alcanzaba aquel fin. Con arreglo á estas ideas, los poetas dramáticos ofrecen en la escena las venganzas más horribles, y hasta hacen que las perpetren sus héroes favoritos. Consignan, es cierto, la lucha del sentimiento subjetivo contra el poder de la costumbre general; nos hacen oir lamentaciones, con las cuales los ofendidos expresan su convencimiento contra las leyes del honor, y ya Lope de Vega pone en los labios de uno de sus héroes las siguientes palabras: «¡Maldito seas, oh honor, desastrosa invención humana, y opuesta á las leyes naturales! ¡Ay de aquél que te ha inventado!» Pero éstas son sólo expansiones momentáneas de la sensibilidad, no atendidas por nadie, y sirven sólo, si nos fijamos en la intención del poeta, para hacer resaltar más la enérgica voluntad de sus héroes, que, á pesar de ese sentimiento contrario, ejecutan, no obstante, el hecho aborrecido. Conviene, pues, tenerlo presente para entender y apreciar algunos de los dramas que subsiguen. Al hablar de los históricos españoles, incluímos también en ellos los que se fundan en la historia de Portugal, por no diferenciarse de aquéllos en su traza y colorido.

La niña de Gómez Arias.—Representa un suceso que hubo de ocurrir en el reinado de Don Fernando y Doña Isabel, cuando la primera rebelión de los moriscos en las Alpujarras. Ni en la obra de Mendoza, ni en la de Mármol Carvajal, se encuentra noticia alguna histórica que aclare ese suceso. Esta historia conmovedora había servido de base á un romance popular, que hubo de divulgarse mucho, si nos atenemos á las multiplicadas alusiones que hacen á él los poetas españoles (véase, entre otros, á Cervantes, *Ocho comedias*, edición de 1742, tomo II, pág. 317). El primero que le dió forma dramática fué Luis Vélez de Guevara. Su comedia, muy notable, lleva el mismo título que la de Calderón. No es posible negar á este último el mérito de haber superado en mucho á su predecesor. El protagonista de este drama, Gómez Arias, es un libertino, como el Don Juan, de Tirso. La joven é inocente Dorotea sucumbe á sus poderosos medios de seducción, y consiente en huir con él del hogar paterno. Cansado de ella, la abandona mientras duerme en un lugar agreste de la Alpujarra, en donde, después de la toma de Granada, se sostienen algunos moros independientes contra las armas cristianas. Al despertar busca Dorotea á su amante, y encuentra sólo guerreros moros que se apoderan de

ella y la hacen prisionera; no largo tiempo después es libertada por soldados cristianos, y conducida á una casa de Guadix, en donde se junta de nuevo con Gómez Arias. Este se hallaba allí para robar otra doncella; pero se equivoca de noche, llevándose á Dorotea. Al romper el día conoce su error. Ocupan el mismo lugar, en donde la abandonó la vez primera, al pie de la ciudadela morisca de Benamejí. Fuera de sí por su equivocación, maltrata á la desventurada, y se propone abandonarla de nuevo. Dorotea se lamenta y procura mover su compasión; pero el inexorable libertino toma una resolución aún más horrible, y llama á los moros para venderles la mísera seducida. Las palabras que pronuncia la inconsolable dama para excitar la lástima del despiadado caballero, rogándole que no la abandone, es de lo mejor que ha escrito Calderón; enérgicas y apasionadas para expresar su desesperación, y respirando la pena más profunda, cuando solicita en su desamparo al seductor, aseméjanse á un torrente embravecido, aprovechando los términos del romance antiguo, que aumentan más su efecto. Pero la resolución criminal de Gómez Arias no se altera ni un punto: el inhumano entrega á la desolada joven en manos de los moros. Poco después se acerca á aquel paraje la reina Isabel con un

ejército, y se apodera de la fortaleza, oyendo de los labios de la cautiva la maldad insólita de que ha sido víctima: manda prender al culpable; lo obliga á lavar el honor de Dorotea, casándose con ella, y lo hace deçapitar después en el cadalso. La Huerta refiere un hecho notable para probar la impresión arrebatadora que hizo esta comedia en el teatro. Los alcaldes de corte que presidían el espectáculo, tenían un asiento especial é iban acompañados de algunos alguaciles. En la escena en que Gómez Arias se propone entregar á los moros á la mísera joven, á quien sedujo, uno de los alguaciles se dejó llevar de tal manera de la verdad y de la animación del espectáculo, que se precipitó con la espada desnuda contra el actor, que representaba el papel de Gómez Arias, y lo puso en precipitada fuga.

El postrer duelo de España (1).—Extraño es, sin duda, que los traductores alemanes de Calderón no hayan apreciado, como merece, es-

(1) La catástrofe del drama consta en la descripción del desafío, de Heuter Delff, ocurrido en Valladolid, á las once de la mañana del 11 de diciembre de 1522 (*Abgedrückt in Leben, Regierung und Absterben der Könige von Hispanien:* Nürenberg, 1684, pág. 49). El motivo de este duelo parece ser invención del poeta, si no es en el fondo una tradición popular. El Concilio de Trento prohibió los desafíos públicos, ó los juicios de Dios (Synod, *Trid. Ses.*, 25, cap. 19), y, según esto, ese duelo pudo ser, en efecto, el postrero de España.

ta obra dramática. En todos conceptos puede calificarse de una de sus comedias más magistrales, juntando el arte más refinado en su plan con la animación teatral más perfecta; su estilo es también casi siempre de primer orden. Acaso en ningún otro drama de nuestro poeta se presenta la idea del honor, como poder predominante en la vida entera de aquella época, de una manera tan profunda, ni su contraste con la conciencia subjetiva se junta nunca para producir una impresión tan completa. El argumento de la fábula es, en pocas palabras, el siguiente: Dos caballeros españoles, amigos, Don Jerónimo y Don Pedro, se encuentran tras larga separación en Zaragoza, en cuya ciudad se celebraban diversas fiestas, para solemnizar la vuelta á España de Carlos V. Don Jerónimo dice á su amigo, en confianza, que una dama, llamada Doña Violante, ha inflamado su corazón con un amor ardiente; pero que los celos le atormentan, sospechando, por algunos indicios, la existencia de un rival, que también la ama; finalmente, ruega á Don Pedro que le ayude á descubrirlo. Don Pedro expresa en un monólogo los afectos encontrados, que bullen y luchan en su alma, por ser él el pretendiente de Violante; y aunque por una parte los deberes de la amistad exigen que lo declare, sin embargo, por otra ha

prometido á Violante guardar el silencio más absoluto acerca de sus relaciones amorosas; no puede evitar tampoco, al oir la confesión de Don Jerónimo, cierto arranque de celos, resolviendo, en su consecuencia, espiar con esmero á su amada, para averiguar si le guarda la fidelidad debida. No poco después, cuando por la noche se halla al lado de ella, oye una serenata delante de su ventana; la reconviene; entabla con ella un diálogo animado, y, presa de su pasión, se estima autorizado á romper su sigilo respecto á Don Jerónimo. Hace presente á su amigo que su derecho es anterior; pero excitados por la pasión uno y otro, se acaloran, pronuncian palabras ofensivas, y su entrevista termina fijando el tiempo y el lugar para un desafío. Cuando Don Pedro llega al sitio, en que ha de verificarse, se cae del caballo y se lastima un brazo. Don Jerónimo no quiere pelear con él en este estado, pero Don Pedro insiste en llevar á efecto lo convenido. Apenas comienzan el combate, se escapa la espada de las manos débiles de Don Pedro; su adversario se opone á aprovecharse de esta ventaja, que se le presenta, y su generosidad trae consigo la reconciliación de los dos adalides, prometiendo Don Jerónimo, bajo solemne juramento, no decir á nadie, con arreglo á las ideas sobre el honor, dominantes entonces en España,

cuál ha sido el desenlace del desafío, humillante para Don Pedro. Serafina, dama desdeñada por éste por haber preferido á Violante, se entera de este pacto, oculta en un matorral, y resuelve utilizarlo para vengarse de su antiguo amante. Pronto se le presenta la ocasión. Así, cuando Don Pedro entabla poco después amorosos coloquios con Violante, aparece Serafina, y cuenta en son de burlas el suceso, de cuya verdad ha sido testigo ocular, no dejando de hacer su efecto natural en Violante, que despide á su galán, y le ordena que no se presente más ante ella hasta no borrar la mancha, que deslustra su honor. Don Pedro se queda anonadado, y ardiendo en ira por vengarse de Don Jerónimo, creyendo sinceramente que ha faltado al secreto prometido. Cuando deja á su amada, oye un canto burlesco, que entona gente del pueblo, y cuenta con frases ofensivas el éxito infortunado de su desafío: ¡tan conocida ya de todos es su vergüenza! Obtiene entonces una audiencia del Emperador, y logra una orden para que se celebre un juicio de Dios para probar que su honor no tiene mancha, y castigar la violación de la palabra de su contrario. Accede á sus ruegos el Emperador, y fija tiempo y lugar para esa lid solemne. En la última escena de la comedia, en la Plaza Mayor de Valladolid, se ve al Rey con su corte, y

un concurso numeroso de espectadores, que se apiñan junto á las barreras. Comienza el combate, y ambos adalides pelean con un valor tan heróico, que el Emperador se interpone entre ellos, y los obliga á separarse, mereciendo ambos la victoria, y por tanto también no ser considerados como culpables. Llega entonces Serafina, y declara que ella reveló lo que había visto, y que Don Jerónimo no ha faltado ni al secreto ni al juramento. Los dos amigos reconciliados se abrazan, y Don Pedro da su mano á Violante. Don Jerónimo, á su vez, olvidándose de sus amoríos recientes, renueva sus anteriores relaciones con Serafina, guardándose en esta comedia la costumbre, casi convertida en ley en el teatro español, de que á su desenlace concurran varias parejas enamoradas.

El médico de su honra (1).—Esta es una tragedia horrible, repugnante y ofensiva á nuestras ideas, pero vaciada en el molde de las morales, reinantes entonces en España, con arreglo á las cuales el sentimiento del honor

(1) En las dos obras principales de la historia de Pedro *el Cruel*, *Historia del rey D. Pedro y su descendencia*, por Gratia Dei, y la *Chrónica del rey D. Pedro*, de López de Ayala, no se encuentra dato alguno histórico en que pueda fundarse el argumento de este drama. Ayala sólo habla de la pasión desenfrenada de Don Enrique por el bello sexo.

degenera en verdadero fanatismo. Juzgándola bajo este punto de vista—prescindiendo de que la muerte de la inocente Mencía es contraria á nuestro modo de sentir en esta materia,—y ateniéndonos sólo á la opinión común de los españoles de esa época, no es posible dejar de convenir en que este drama es una de las creaciones más extraordinarias, que se encuentran en los vastos dominios de la poesía. Suponiendo conocido su argumento, y la incomparable maestría del autor en su composición, nos limitaremos, como ha hecho Damas Hinard en las excelentes notas, que acompañan á su traducción francesa, á señalar tan sólo como más notables algunas de sus bellezas aisladas. Tales son, en el acto primero, su excelente exposición, tantas veces imitada; en el segundo, la escena en que Don Gutierre registra su casa para descubrir en ella el amante oculto de su esposa, atrapando sólo al gracioso, que prorrumpe en gritos descompasados, haciendo creer á Doña Mencía, llena de horror, que ha sido descubierto su amante; después el monólogo en que Don Gutierre se esfuerza en mirar, bajo el punto de vista más favorable posible, la causa de sus celos; luego el diálogo nocturno entre Don Gutierre y su esposa, en que la última, creyendo hablar con Don Enrique, confirma las sospechas de su marido; final-

mente, todo el acto tercero, obra magistral y perfecta, durante el cual el espectador más impasible no puede menos de seguir sin respirar la rapidez de los sucesos, que se precipitan, sucediéndose unas á otras las escenas interesantes, y terminando el drama con tanta pasión como energía. ¡Cuán poética, y, al mismo tiempo, cuán dramática y de cuánto efecto no es, poco antes de la catástrofe, la invención de hacer oir en la calle, cantado por una voz misteriosa, cierto romance sobre la partida del Infante! También la pintura de caracteres es de mérito sobresaliente; como prueba de la delicadeza, con que se ha trazado el de Don Gutierre, recuérdese el rasgo de que él (como lo hace resaltar premeditadamente el poeta), á pesar de su anterior fidelidad al cumplimiento de sus deberes de caballero, había abandonado á la mujer, á quien había prometido su mano, sin más motivo que una ligera sospecha. El personaje de Don Pedro *el Justiciero*, como acontece en casi todos los dramas españoles, es más noble y distinguido de lo que aparece en las narraciones de los historiadores.

A secreto agravio, secreta venganza.—Afírmase, al terminar esta tragedia, que se funda en un suceso verdadero. Nada dicen de él los historiógrafos, aunque se puede indicar el

tiempo en que ocurrió. Las dos primeras jornadas caen, como resulta del mismo drama, en julio de 1578, y la tercera en la noche anterior al embarque del rey Don Sebastián de Portugal hacia el Africa, del 23 al 24 del mismo mes. Este drama, quizás con rasgos aún más rudos que los de *El médico de su honra*, nos demuestra la irritabilidad de este pueblo del Mediodía, cuando se tocaba al punto del honor, y los hechos horribles á que daba lugar. Un caballero portugués, Don Lope de Almeida, que, en las gloriosas expediciones de su pueblo, se ha distinguido mucho en la India, contrae matrimonio en Lisboa con la española Doña Leonor. Ya de edad avanzada, concibe graves sospechas acerca de la fidelidad de su joven esposa. Pronto nota que un caballero español ronda de noche su casa; otra circunstancia, que aumenta sus recelos, es que Leonor le aconseja, cuando habla con él de sus planes de guerra, que acompañe al Rey en su expedición al Africa. Al volver una noche á su casa, encuentra un desconocido, oculto en la habitación de su esposa: es un antiguo amante de Leonor, á quien ésta creía muerto ya, y al verlo vivo, y, contra su esperanza, ante sus ojos, ha permitido que se despida de ella para siempre. El esposo ofendido finge no haber visto nada, para que su honor no padezca, si este

hecho se hace público, y resuelve vengar en secreto su secreto agravio. Pronto se presenta la ocasión para ejecutar su propósito. En las fiestas, que se celebran antes de la partida del rey Don Sebastián, atrae á su presunto ofensor á una barquilla, so pretexto de trasladarlo á la orilla opuesta del Tajo; en medio del río precipita al desdichado en sus olas hasta que se ahoga, sumerge el bote, y se salva nadando. Al llegar á la ribera, dice que la barca se ha volcado á consecuencia de una ráfaga de viento. Inmediatamente busca á Doña Leonor; la cuenta con indiferencia el triste suceso, como si no pudiera interesar en lo más mínimo á la desdichada, y, al terminar su narración, le hunde un puñal en el pecho. Después incendia su casa; y, cuando el cadáver de su esposa es devorado completamente por las llamas, refiere á sus amigos que no ha podido salvarla del incendio, á pesar de todos sus esfuerzos. El rey Don Sebastián sabe por uno de estos amigos de Lope la verdad de toda esta tragedia, y hace que el héroe de ella, al presentársele, le acompañe también al Africa, no sólo dejándole impune, sino alabando su osadía y su prudencia.

Las tres justicias en una (1).—Este drama,

(1) Val. Schmidt, en la obra citada, dice que el rey

pensado profundamente, está trazado como pocos para producir efecto conmovedor. Al comenzar la escena, es ésta un paraje agreste, montañoso, oyéndose dentro tiros de arcabuz. Preséntanse Don Mendo y su hija Violante, perseguidos por salteadores, y, cuando están á punto de sucumbir, aparece Don Lope, capitán de la banda, vestido como los demás ladrones. Don Mendo, pidiendo misericordia, se arrodilla ante él, y Don Lope lo levanta, movido de repente á compasión, diciéndole:

... Alza del suelo;
Que el primer hombre has sido,
Que á compasión mi cólera ha movido.

Violante es también consolada por el bandolero, compasivo entonces de una manera tan inesperada; Don Mendo dice quién es, y refiere que, por orden del rey D. Pedro de Aragón, había hecho un viaje por razones de estado, y

D. Pedro de Aragón, de este drama, apellidado *el Cruel*, es un personaje tradicional á que ha dado origen el Don Pedro de Castilla; pero los versos siguientes de la comedia de Guevara, *También la afrenta es veneno*, prueban que el rey de Aragón se llamaba también *el Cruel*. Dicen así:

... Tres Pedros
Hubo en Portugal, Castilla
Y Aragón á un mismo tiempo;
Todos tres primos hermanos,
Y á todos tres nombres dieron
De crueles.

que regresaba entonces á Zaragoza, en donde esperaba alcanzar del Rey el perdón en favor de su generoso salvador. Don Lope le replica que no se atreve á concebir estas esperanzas por la gravedad de los delitos, que ha cometido. Don Mendo intenta consolarlo, rogándole que le cuente su historia, prometiendo de nuevo hacer cuanto esté en su mano para inclinar al Rey al perdón. Don Lope manda á sus compañeros que se alejen, y dice que su padre Lope de Urrea, se casó, ya anciano, con Doña Blanca, de quince años de edad. Al oirlo, lo interrumpe Don Mendo de este modo:

Ya lo sé. (*Ap.*) ¡Y pluguiera al cielo
No lo supiera! Prolijos
Discursos, ¿qué me queréis?

Lope prosigue su narración, añadiendo que Blanca sólo consintió á la fuerza en su casamiento, y que él, fruto de esta unión forzada, sufrió en su educación los efectos de ese enlace poco natural. Amado por su madre y odiado por su padre, nunca se había atrevido á visitar á la primera sino en secreto; más tarde, ya mancebo, y para olvidar sus desdichas domésticas, se entregó á todo linaje de excesos, sedujo á una doncella y mató á su hermano, viéndose obligado á huir para escapar á la pena de sus delitos. Al llegar aquí in-

terrumpe su narración un tumulto, que se levanta detrás de la escena: son los ministros de la justicia que siguen el rastro á los ladrones. Don Lope corre á ocultarse; Don Mendo, al despedirse de él, repite su promesa anterior, y le pide una prenda para conocer por ella al mensajero que envíe de su parte. Don Lope le da un puñal, con que se hiere al entregárselo (1), y al verlo en las manos de Don Mendo, se ve acometido de una vaga inquietud que lo llena de confusión. Doña Violante, después que Don Lope se ausenta, manifiesta la impresión que ha hecho en ella salteador tan compasivo. La fábula se muestra ya trazada magistralmente, y excita sobremanera la atención para averiguar lo que sigue. En el curso de ella, á ruegos de Don Mendo y con su apoyo, solicita el viejo Lope el indulto de su hijo. Este vuelve á la casa paterna, y el amor enlaza pronto su corazón con el de Violante; pero la índole aviesa del joven Lope no se refrena por esto, sino, al contrario, se manifiesta sin tardanza tal cual es, en pendencias y en todo linaje de excesos. En un altercado nocturno en las calles, al cual acorre su padre,

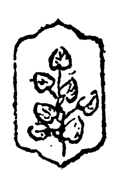
(1) Esto es tradicional, manejado ya por varios dramáticos antes de Calderón; y algo semejante se observa también, por ejemplo, en *Escarmientos para el cuerdo*, de Tirso.

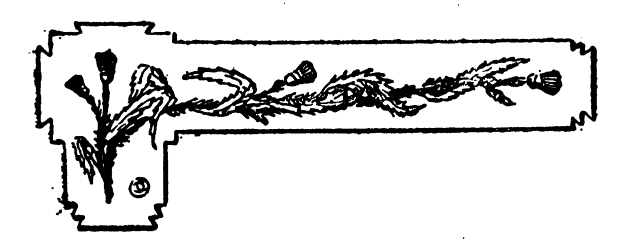
se olvida de tal modo del respeto que le debe, que se atreve á ponerle la mano encima. Rebosa ya la medida de su culpa, y el mismo padre acusa á su hijo desnaturalizado ante el tribunal del Rey. Encárgase á Don Mendo el castigo del culpable; pero la gratitud que le debe por haberle salvado la vida, lo induce únicamente á procurar su salvación. El Rey lo sabe, y se propone él mismo castigarlo; pero le parece el delito tan monstruoso, que llega á dudar si Lope será verdaderamente hijo del Don Lope de Urrea, injuriado por él; para disipar sus sospechas visita á Doña Blanca, y sabe de ella un secreto que hasta entonces ha tenido guardado en su pecho. Don Lope no es hijo del que pasa por su padre, sino fruto de una violación cometida por Don Mendo en la hermana de Doña Blanca; para salvar el honor de su hermana, Doña Blanca ha supuesto que este hijo lo era suyo. Después de esta explicación, que arroja de repente clarísima luz sobre todos los sucesos anteriores, sigue una catástrofe de un efecto sorprendente. Don Mendo y Violante intentan penetrar en la cárcel de Don Lope para libertarlo; la última acaba de saber, de los labios de su padre, que su amante es su hermano, y esta noticia, si bien llena su alma de horror, acrece por otra parte su deseo de libertar al preso. También Blanca y

el viejo Lope de Urrea acuden presurosos á la cárcel; sordos gemidos y lamentos salen de ésta; las puertas se abren, y se ve á Don Lope estrangulado, y teniendo en sus manos un papel con la sentencia siguiente:

Quien al que tuvo por padre
Ofende, agravia é injuria,
Muera, y véale morir
Quien un limpio honor deslustra,
Para que llore su muerte
También quien de engaños usa,
Juntando de tres delitos
Las tres justicias en una.

Bella y soberanamente grandiosa es en este drama, uno de los más notables de nuestro poeta, la manifestación de la senda misteriosa, que recorre la justicia divina para castigar al culpable; y es también excelente la pintura que hace de la fuerza secreta de la sangre, que retiene la mano, ya levantada, del hijo degenerado cuando se presenta su verdadero padre, y maltrata al putativo.





CAPÍTULO IX.

El alcalde de Zalamea.—Amar después de la muerte.—Luis Pérez el Gallego.—El sitio de Breda.—Gustos y disgustos son no más que imaginación.—Saber del mal y del bien.—En esta vida todo es verdad y todo es mentira.—El mayor monstruo los celos.—Los cabellos de Absalón.—Las armas de la hermosura.—La gran Cenobia.

El *alcalde de Zalamea* (1).—Aunque este drama se ha traducido dos veces al alemán, sin embargo, en cuanto ha llegado á nuestra noticia, no ha encontrado todavía el aplauso que merece, por lo cual in-

(1) El poeta, al dirigirse al público al final de la comedia, asegura que «está tomada de un suceso verdadero.» Hubo de ocurrir, pues, con arreglo al argumento, en la primavera de 1581, durante el viaje á Lisboa de Felipe II para ser coronado en ella; sin embargo, ni Luis Cabrera, en su *Vida de Felipe II*, ni Leti y Watson dicen nada de esto. Evangelista Ortense, en sus *Successi della guerra de Portogallo* (Venet., 1582), atribuye á los italianos y alemanes la culpa de los desórdenes que ocurrieron en esta expedición, y habla de cierto capitán de

tentaremos, valiéndonos de la exposición, que sigue, de su argumento, excitar algún interés en su favor. Pedro Crespo, rico labrador de Zalamea, pueblo de Extremadura, tiene una hija de singular belleza. Con motivo de la llegada de una tropa de soldados, destinada á Portugal, mandados por Don Lope de Figueroa, forma el proyecto previsor de tener oculta á la seductora Isabel en una de las habitaciones más aisladas de su casa; pero uno de los oficiales que viene con ellos, el capitán Alvaro de Ataide, se da trazas de verla, á pesar de las precauciones de Crespo, y en seguida intenta enamorarla. El mal éxito de su tentativa no lo aparta de persistir en su empeño. Sus diversos proyectos de llegar hasta Isabel, y la serenata que la da, inspiran á Crespo y á su hijo la más viva inquietud, llegando tan lejos la osadía del capitán, que surgen altercados formales entre los campesinos y los soldados, formando partido los unos por Crespo y los otros por Alvaro.

galera y de otros oficiales, decapitados y expuestos al público por haber profanado un convento portugués. Consultad también las noticias que preceden á la traducción hecha por Malsburg. En cuanto á D. Lope de Figueroa, uno de los capitanes más célebres de los ejércitos de Felipe II, véase á Suárez, *Historia de Guadix*, lib. II, cap. 2.°, y á Escalante, *Diálogos militares*, diálogo 3.°, folios 41 y siguientes.

Don Lope de Figueroa, á causa de estos disturbios, cree lo más conveniente que las tropas abandonen el pueblo; se despide de su huésped Crespo, con quien ha contraído amistad en el tiempo que han vivido juntos; deja á Isabel como recuerdo una cruz de diamantes, y se lleva consigo al hermano de aquélla, que ha mostrado mucha inclinación por la vida militar, tomándolo bajo su protección. Los soldados dejan efectivamente el pueblo. Alegre ya Isabel de verse libre de su prisión, toma el fresco por la noche en la puerta de su casa, cuando se presenta de improviso Don Alvaro, que quiere satisfacer su pasión á cualquier precio, y que ha regresado secretamente á Zamalea; se apodera de ella con ayuda de algunos soldados, y se la lleva á un monte inmediato. Crespo, que acude á sus gritos de angustia, se empeña vanamente en socorrerla; lo desarman los soldados que acompañan á Don Alvaro, y lo atan con cuerdas á un árbol, impidiéndole moverse á pesar de sus esfuerzos; su hijo, que se proponía justamente seguir á las tropas, corre también detrás de los raptores; pero cuando los alcanza, al romper el día, es ya tarde para salvar el honor de su desdichada hermana, y sólo le queda el recurso de vengarse. Mientras que, furioso, acomete al capitán y lo atraviesa con su espada, huye Isa-

bel del infame, que le ha robado su honra. La casualidad la lleva al mismo lugar, en donde su padre ha sido atado la noche antes. Comienza entonces una escena tan atrevida como original, calculada toda ella para producir la impresión más profunda; pero falta en las palabras de Isabel, que se lamenta de su suerte, y llora arrodillada ante su padre, esa expresión sencilla y natural, que su especial situación exigía; su narración está llena de galas retóricas, metáforas y antítesis. Más nobles y propias son las palabras, pronunciadas por Crespo para consolarla.

CRESPO.

Alzate, Isabel, del suelo;
No, no estés más de rodillas,
Que á no haber estos sucesos
Que atormenten y que aflijan,
Ociosas fueran las penas,
Sin estimación las dichas.
Para los hombres se hicieron,
Y es menester que se impriman
Con valor dentro del pecho.
Isabel, vamos aprisa;
Demos la vuelta á mi casa,
Que este muchacho peligra,
Y hemos menester hacer
Diligencias exquisitas
Por saber dél y ponerle
En salvo.

En el mismo instante se presenta una diputación de los vecinos de Zalamea, para anunciar á Crespo que lo han elegido alcalde. A la vez le anuncian que el rey Felipe vendrá aquel mismo día á Zalamea, y que el capitán Alvaro, herido, ha sido llevado al pueblo. Crespo se apresura á tomar posesión de su nuevo cargo, y su primer acto, como alcalde, es la prisión del capitán, cuya herida no resulta tan peligrosa como se creyó al principio; Alvaro protesta contra la aplicación de la justicia civil á un oficial; Crespo manda entonces que se retiren todos los circunstantes, porque tiene que hablar con él á solas. Admirable es la escena que sigue. El alcalde, con frases enérgicas, echa en cara al oficial que ha deshonrado á su hija la infamia de su conducta, manchando el lustre de una familia, que había subsistido inmaculada siglos hacía; intenta hacerle comprender, que su obligación, según las leyes divinas y humanas, es devolver á Isabel el honor que le ha robado, y que no hay otro medio de conseguirlo que casándose con ella; le ofrece cederle toda su fortuna y todas sus posesiones, y, por último, se arrodilla ante él, conjurándole, por lo más sagrado, que acceda á su justísima pretensión. Pero el insensible capitán rechaza con frío desprecio la súplica, para él insensata, del sencillo ancia-

no, y entonces se levanta Crespo de repente blandiendo su vara de alcalde, y manda á los vecinos que acorren, que encierren al culpable en la cárcel. Alvaro se opone, pero al fin queda preso. Crespo entabla las diligencias judiciales necesarias; toma declaración á los soldados, también presos; les hace confesar el delito, y obliga á su hija á declarar también sobre la existencia del atentado, y sobre el delincuente. Después de esto encierra en la cárcel á su hijo, acusado de sacar la espada contra su superior jerárquico, y, cuando algunos extrañan tanto rigor, les contesta: «Lo mismo haría con mi propio padre si la ley lo mandara.» Mientras tanto, un soldado fugitivo cuenta á Don Lope de Figueroa lo que sucede en Zalamea. Éste, ofendido de que un alcalde se haya aventurado á atacar los privilegios de la milicia, y prender á un oficial, acude corriendo á Zalamea, y suscita un vivo altercado con Pedro Crespo. Pide la entrega del capitán, ofreciendo hacer en él rigorosa justicia; pero el alcalde se opone obstinadamente, sosteniendo que él es el único juez de su honor. Don Lope quiere apoderarse á la fuerza del prisionero; pero Crespo le advierte que hay guardas armados, que defienden la cárcel, y que el primero, que se acerque, morirá fusilado. Ya comienzan los soldados á venir á las manos con

los vecinos, preparándose á incendiar el pueblo, cuando se anuncia la llegada del Rey. Éste pregunta cuál es la causa de aquel tumulto, y Don Lope le replica que no es otra que la osadía increíble del alcalde, que ha puesto preso á un capitán y rehusa entregarlo. Crespo se presenta entonces al Rey; justifica su conducta por lo extraordinario del caso, y añade que la justicia se ha cumplido en el delincuente. Abrense las puertas, y se ve al capitán estrangulado. El Rey, sabedor de todo, dice que el criminal ha merecido la muerte; pero censura que se haya faltado á las formas legales por Crespo, aunque perdona esta irregularidad en atención á su ira natural, tratándose del inaudito atentado de Don Álvaro, y le confiere por vida el cargo de Alcalde de Zalamea. Isabel es condenada á entrar en un convento, y su hermano puesto en libertad, por las mismas razones que militan en favor de su padre.

Ningún otro drama de nuestro poeta es superior á éste por su composición, que de escena en escena produce un efecto trágico extraordinario, así como por sus caracteres, tan enérgicos como distintos. El anciano Don Lope de Figueroa, hombre endurecido por su larga vida militar, franco y violento, pero de buen corazón en el fondo; después el valiente Pedro

Crespo, que representa á la perfección al campesino español, con sus rasgos más nobles, fiel á su Rey y á su deber, y de una firmeza inflexible; el capitán, orgulloso y libertino; Chispa, la despierta vivandera; los personajes de Juan y de Isabel, de una lozanía encantadora y llena de gracia; finalmente, los diversos soldados, poco escrupulosos y crueles, pero también simpáticos por su franqueza, forman todos una serie de personajes muy diversos entre sí, de una verdad deslumbradora, y que nos hacen acordarnos del poeta inglés, el gran pintor de caracteres. Lugar oportuno es éste de copiar las palabras que siguen, escritas por Luis Viel Castell, ilustrado conocedor de la literatura española, en la *Revue des deux mondes*, al hacer el análisis detenido de este drama: «Admirables son, sin duda alguna, dice, las gradaciones que ofrece su interés hasta la terrible catástrofe, y el arte con que ésta se prepara. La conducta de Crespo, por violenta que sea, en vez de sernos repugnante, nos parece justificada; el delito cometido contra su hija es tan odioso, tan justo su castigo y tan probable que el criminal lo evite, á no ser por el medio indicado; y, por último, es tan grande la moderación de Crespo al principio, cuando aguarda la satisfacción debida, y tanta después su firmeza y energía, que nos inte-

resamos con toda nuestra alma en su venganza, reconciliándonos por completo este sentimiento con lo sanguinario y lo horrible de su acción en absoluto.»

Amar después de la muerte (1).—Este drama es un cuadro brillante y animado de la sublevación de los moriscos en las Alpujarras en el año de 1570, y, en cuanto á su composición y argumento, uno de los mejores de este poeta, aunque su estilo, en general, no merezca alabanza. En las escenas más apasionadas, cuando se espera oir el lenguaje sencillo del sentimiento, nos choca con frecuencia lo rebuscado de su expresión. Es muy singular que Calderón, cuyo celo por el catolicismo lo ciega casi siempre contra todos sus adversarios, atribuya aquí á los moriscos todo linaje de virtudes nobles y heróicas, haciendo más interesantes á los vencidos que á los vencedores. La primera escena es en la casa del Cadí de Granada, en donde los moros celebran en secreto su aniversario; llaman de repente á la puerta, y pide entrar Don Juan de Malec, descendiente de los antiguos reyes de Granada, que, sumiso á las leyes de Felipe II, se ha convertido

(1) En Vanderhamen, *Historia de D. Juan de Austria*, lib. II, y en Mármol Carvajal, *Historia de la rebelión y castigo de los moriscos del reino de Granada*, hay algunos datos históricos que el poeta ha utilizado en este drama.

al cristianismo, habiendo sido premiado con el cargo de concejal de la ciudad. Dice que viene entonces del cabildo, en donde se ha leído una orden del Rey, por la cual se imponen á los moriscos nuevos gravámenes. Malec, el concejal más antiguo, había desaprobado el primero estas medidas; pero Don Juan de Mendoza le había interrumpido, replicándole que él era moro, y que se proponía librar á sus correligionarios del castigo condigno. La disputa se había ido acalorando más y más, y terminó, al cabo, dando Mendoza á Malec una bofetada. El ofendido de esta manera, se queja de no tener ningún hijo que vengue su injuria, sino sólo una hija, que lo aflige más en su desdicha; por lo cual demuestra á los moriscos reunidos, que estas medidas no tendrán otro resultado que hacerlos á todos esclavos, excitándolos á vengar su oprobio, porque á todos ellos alcanza. En efecto, toda la reunión pronuncia ese juramento de venganza. La escena siguiente nos muestra á la hija de Malec, desesperada por la ofensa inferida á su padre, aumentando aún más su pena el pensamiento de que su amante, Don Alvaro Tuzaní, la juzgará indigna de él á consecuencia de la mancha que ha recaído en su linaje. Aparece entonces Tuzaní, y solicita su mano para tomar á su cargo la ven-

ganza de su suegro. Clara se opone porque su amante no participe de su vergüenza. Mientras tanto, vienen á la casa de Malec el corregidor Zúñiga y Don Fernando de Valor, otro descendiente de los reyes de Granada, que se ha hecho también cristiano, para anunciarle que, hasta la resolución de la contienda suscitada, ha de servirle su casa de cárcel. Valor propone que la hija de Malec se case con Mendoza, y Tuzaní, para prevenirlo, corre á buscar á Mendoza y lo desafía; pero este combate es interrumpido, porque Valor y Zúñiga vienen á casa de Mendoza para hablarle del casamiento que ha de poner término á esta cuestión. Mendoza rechaza la propuesta con desprecio, pronunciando palabras injuriosas contra los moriscos, y Tuzaní, Valor y Malec, sintiéndose también lastimados por Mendoza, se alejan resueltos á promover la rebelión.

En el acto segundo, tres años después del anterior, la rebelión ha estallado ya, y Don Juan de Austria es el encargado de sofocarla. Fernando Valor ha sido elegido Rey, y se ha casado con la bella Isabel Tuzaní; en su misma casa se celebran las bodas de Tuzaní y de Clara, cuando de repente anuncian los tambores la llegada del ejército cristiano. Valor envía á Malec y á Tuzaní á sus puestos, y el último promete á su esposa venir á verla todas

las noches. Una de las escenas siguientes nos ofrece esta entrevista, interrumpida por la aproximación de Don Juan de Austria. En el acto tercero, Tuzaní se ha deslizado de nuevo por las murallas de la fortificación, en que vive su amada; pero los enemigos han minado los peñascos, sobre los cuales está edificada la ciudad, y preparado la pólvora de las minas; una terrible explosión hace saltar las murallas, y deja entrar á los españoles en la ciudad. Tuzaní se precipita por en medio de las llamas en la habitación de Clara; pero la encuentra moribunda, herida por la mano de un soldado. Sediento de venganza, corre al campamento cristiano; observa que un soldado tiene un collar, que reconoce como joya de su amada, deduciendo, de esta circunstancia, que este soldado es el asesino de Clara; por cuya razón lo mata. A los gritos del soldado acuden otros muchos, y Don Juan de Austria, Don Lope de Figueroa y otros capitanes españoles rodean al atrevido, que ha penetrado sólo en el campamento español para vengarse y matar al asesino de su amada; pero Tuzaní se abre paso con su espada, á pesar de la muchedumbre que lo rodea, y se pone en salvo en parajes inaccesibles de aquellas montañas. Los moriscos, privados por la conquista de aquella fortaleza de su mejor defensa, deponen al fin las armas,

y se acogen al perdón que el Rey les concede.

Luis Pérez el Gallego.—Este no es un drama, en el sentido rigoroso de la palabra, sino una serie de situaciones, enlazadas entre sí, de la vida de Luis Pérez, noble gallego, transformado en salteador por un concurso fatal de circunstancias. Su pensamiento principal tiene mucha semejanza con el de *El tejedor de Segovia*, de Alarcón, pero no superando, sin embargo, á este último é inimitable drama. Los caracteres y las situaciones son, por lo demás, muy animados. El motivo capital, que ha impulsado al protagonista á hacerse bandolero, es la rígida observancia de la ley del honor, con arreglo á las ideas españolas. Luis Pérez quiere matar á un criado, que ha entregado una carta á su hermana, y al que mira como intermediario de una intriga ilícita, y resiste á la justicia, al presentarse ésta para capturar á un portugués, refugiado en su casa por haber matado á su rival. Forzado á huir ocúrrenle después varias aventuras, y regresa, por último, á su hogar, creyéndose seguro; pero, al saber que ha sido condenado á muerte, busca al juez de la sentencia; pone á sus criados de centinela á la puerta de la casa de éste, se apodera de los autos, los rompe y se escapa con sus servidores. Se le persigue luego en un monte, en donde se ha refugiado, defendién-

dose en él con sus amigos contra los agentes de la justicia. Por último, le alcanza un tiro de fusil, es hecho prisionero y se le da al cabo libertad, terminando de este modo la primera parte de las hazañas de *Luis Pérez el Gallego*. La parte segunda, que existe, no es de Calderón.

El sitio de Breda.—Se escribió para solemnizar en una fiesta la toma de Breda por los españoles. Todo este drama lleva el sello de una composición, escrita para un objeto dado. No le falta elevación ni fuego; el odio contra los enemigos de la fe católica está expresado con tremenda energía; encierra bellezas aisladas, así líricas como épicas, en número no escaso; pero los sucesos de la guerra están enlazados entre sí, sin formar un plan regular, y sin constituir, por tanto, un drama verdadero.

Gustos y disgustos son no más que imaginación (1).—Este es uno de los trabajos más deli-

(1) Este asunto está tomado de Zurita, *Anales de la Corona de Aragón*: Zaragoza, 1610, tomo I, 93, 6-99. La novela de Bandello (II, 43), trata de este mismo argumento; pero, según parece, no ha tenido influencia ninguna en este drama. La anécdota, contada por Zurita, es la siguiente: «Los habitantes de Montpellier, ciudad que había pasado al dominio de D. Pedro II de Aragón, por su casamiento con la condesa María, estaban afligidos de la indiferencia que el Rey mostraba á su esposa, viendo que de este modo se frustraban sus esperanzas de tener descendencia de esta señora. Estan-

cados y perfectos de Calderón, y que se distingue por su profundidad psicológica, por su análisis perspicaz del corazón humano, porque encadena nuestra atención, y por el enlace feliz que se observa entre su argumento y sus situaciones interesantes y bellas. La comparación de este drama con los datos históricos, que le han servido de base, prueba el arte inimitable del poeta para dramatizar y pulimentar una anécdota descarnada é insignificante, no exenta tampoco de cierta repugnancia. Su enredo, en la esencia, consiste en que el rey de Aragón menosprecia el amor de su esposa, prefiriendo á Doña Violante, dama de su corte. Sucede casualmente, que, estando la Reina de noche en una ventana de la habitación de Violante, se acerca á ella el Rey, y la requiere, engañado, de amores; la prudente señora finge,

do, pues, D. Pedro (que observaba una conducta licenciosa) enamorado en cierta ocasión de una viuda joven, y tan bella como recatada, se dieron trazas los cónsules de Montpellier de que fingiese acceder á los deseos del Rey para suplantar en su lugar á la Reina. D. Pedro, que, conforme á las condiciones estipuladas con la viuda, entró en su alcoba á obscuras, no se apercibió del engaño hasta el día siguiente, y al principio no le sentó muy bien su descubrimiento; pero después tomó á risa la invención singular de aquellas buenas gentes, y, por último, le agradó después tanto haber descansado en los brazos de su esposa, que fué con ella hasta su muerte fiel y amante esposo.»

en efecto, ser Violante; acepta sus tiernas declaraciones, y lo provoca á llevar adelante sus propósitos. Con la repetición de estas entrevistas en la reja de la ventana, conquista de tal modo la Reina el corazón de su infiel esposo, que, cuando el misterio se aclara, se precipita éste en sus brazos arrepentido y avergonzado. Éste es sólo un ligero bosquejo del argumento, exornado con muchas otras escenas curiosas.

Saber del mal y del bien.—Más sencilla en su traza, y de un fondo menos rico que la mayor parte de las obras de nuestro poeta, sobresale ésta, sin embargo, por su pintura de afectos. La noble y firme amistad de los magnánimos Don Pedro y Don Alvaro nos recuerda la excelente comedia de Alarcón, titulada *Ganar amigos*. En la dramatización de las noticias históricas, fundamento de este drama, ha usado el poeta de la mayor libertad. Don Alvaro es hijo de Alvarez d'Armada, conde de Abranches, cuya historia cuenta La Clede, en su *Histoire du Portugal*, y el suceso trágico, que Don Alvaro refiere á Don Pedro de Lara, es la catástrofe del infante Don Pedro de Portugal, trocados los nombres. Mayor es todavía la libertad que se ha tomado el poeta con la historia de España, puesto que nos ofrece un Don Alfonso, rey de Castilla y de Aragón.

Pasamos ahora á las comedias, cuyos materiales provienen de las historias de la antigüedad ó de la de pueblos distintos del español, de la época moderna. Encuéntranse en esta clase algunas de las mejores composiciones de Calderón, pero también otras muchas de las más débiles. Las primeras, como es natural, serán las preferidas.

En esta vida todo es verdad y todo es mentira.— Las fuentes, indicadas en la nota que va al pie de estas líneas, si se consultan, harán ver la libertad extraordinaria con que Calderón ha utilizado esos hechos históricos (1). Hace á Heraclio hijo de Mauricio. Supone, que, en vida del último, hubo una reina de Sicilia y un duque de Calabria, vasallos del imperio de Bizancio, lo cual basta para demostrar cuán poco tuvo en cuenta la verdad histórica. El fundamento especial de su drama es un suceso contado por Baronio en sus *Anales eclesiásticos*, según el cual, después que Focas hizo matar á los hijos de Mauricio en presencia de su padre, intentó la nodriza de los Príncipes suplantar,

(1) Theophylactus Simocatta, *Historia imperatoris Mauritii*, lib. VIII, cap. 7.°—12; el *Chronicon Pascale*, págs. 369 y siguientes.—*Theophanes Chronograph*, páginas 238 y siguientes.—*Zonaras*, tomo II, lib. XIV, págs. 77 y siguientes.—*Du Cange familiae Byzantinae*, págs. 106 y siguientes.—Le Beau, *Histoire du Bas empire*: París, 1768, tomo XII, pág. 143.

en lugar de uno de los condenados á muerte, á un hijo suyo para conservar de este modo la vida de un descendiente de la regia estirpe; pero esa tentativa no pudo realizarse. Calderón finge que Heraclio, hijo de Mauricio, escapó efectivamente de la matanza de toda su familia, y que el usurpador Focas no se creía seguro hasta encontrarlo también y matarlo. El tirano encuentra, al fin, dos mancebos, criados en un desierto por un viejo servidor de Mauricio, siendo uno de ellos hijo de su predecesor asesinado, y suyo el otro, robado en sus primeros años. Las dudas de Focas acerca de cuál de ellos será Heraclio y la imposibilidad de averiguarlo; sus sospechas y vacilaciones, impulsado, ya por el odio, ya por el amor paternal; su deseo de hacer desaparecer al heredero legítimo del trono, y al mismo tiempo el temor de dar muerte á su propio hijo, forman el nudo principal del drama, siendo excelentes todas las escenas que tienen relación inmediata con este motivo dramático. Es difícil imaginar nada más poético que la descripción del Príncipe, criado en la soledad, ignorante de su nacimiento, demostrando en la primera ocasión que se le presenta su ingénita y natural nobleza. ¡De qué belleza tan arrebatadora es la escena en que Focas encuentra á los dos jóvenes Heraclio y Leonido ante

la cueva en que viven en los montes, y les anuncia el primero que uno de ellos es de sangre real! Séame permitido intercalar aquí parte de esta escena. Astolfo, el anciano criado de Mauricio, descubre el secreto á Focas; le presenta á los dos mancebos, y le dice:

ASTOLFO.

Ahora, con el resguardo
Que el uno en el otro halló,
Sabiendo que es tu hijo el uno,
Podrás matar á los dos.

FOCAS.

¡Qué escucho y qué miro!

CINTIA.

¡Extraño
Suceso!

FOCAS.

¿Quién, cielos, vió,
Que cuando de mi enemigo
Y mía buscando voy
La sucesión que afligía
Mi vaga imaginación,
Tan equívocas encuentre
Una y otra sucesión,
Que impida el golpe del odio
El escudo del amor?

Mas tú dirás uno y otro
Quién es.

ASTOLFO.

Eso no haré yo.
Tu hijo ha de guardar al hijo
De mi rey y mi señor.

FOCAS.

No le valdrá tu silencio;
Que la natural pasión,
Con experiencias dirá
Cuál es mi hijo y cuál no,
Y entonces podré dar muerte
Al que no halle en mi favor.

ASTOLFO.

No te creas de experiencias
De hijo á quien otro crió;
Que apartadas crianzas tienen
Muy sin cariño el calor
De los padres; y quizá,
Llevado de algún error,
Darás la muerte á tu hijo.

FOCAS.

Con eso, en la obligación
De dártela á ti me pones,
Si no declaras quién son.

ASTOLFO.

Así quedará el secreto

En seguridad mayor;
Que los secretos, un muerto
Es quien los guarda mejor.

FOCAS.

Pues no te daré la muerte,
Caduco, loco, traidor;
Sino guardaré tu vida
En tan mísera prisión,
Que lo prolijo en morir
Te saque del corazón
A pedazos el secreto.

(*Echale en el suelo, y levántanle Heraclio y Leonido.*)

HERACLIO.

No le ultraje tu furor.

LEONIDO.

No tu saña le maltrate.

FOCAS.

¡Pues qué! ¿Amparáisle los dos?

LOS DOS.

Si él nuestra vida ha guardado,
¿No es primera obligación
De todos guardar su vida?

FOCAS.

¿Luego á ninguno mudó

La vanidad de que pueda
Ser hijo mío?

HERACLIO.

A mí no;
Porque más quiero (otra vez
Digo) morir al honor
De ser legítimo hijo
De un supremo Emperador,
Que vivir de una villana
Hijo natural.

LEONIDO.

Y yo,
Que aunque ser tu hijo tuviera
A soberano blasón,
No me ha de exceder á mí
Heraclio en la presunción
De ser lo más.

FOCAS.

¿Y es lo más
Mauricio?

LOS DOS.

Sí.

FOCAS.

¿Y Focas?

LOS DOS.

No.

FOCAS.

¡Ah, venturoso Mauricio!
¡Ah, infeliz Focas! ¿Quién vió
Que, para reinar, no quiera
Ser hijo de mi valor
Uno, y que quieran el tuyo
Serlo, para morir, dos?

Si lo restante de este drama fuese igual á lo que antecede, había de clasificarse entre los más notables escritos por Calderón; pero el poeta, al comedio de su obra, ha añadido algo soñado y fantástico á la acción para hacer sensible la idea de que *en esta vida todo es verdad y todo es mentira;* y, aunque en ella se admiren muchos rasgos atrevidos y poéticos de mérito extraordinario, sin embargo, nos vemos obligados á deplorar su extravío, imprimiendo en este argumento grandioso y eminentemente trágico, una modificación más propia de ópera que de drama. Podría esperarse de Corneille, que, al escribir su *Heraclio*, tuvo á la vista la comedia española (1), hubiese reformado el

(1) No puede abrigarse dudas de ningún género acerca de este punto, cuando se reflexiona que el fundamento de la acción, no basado en la historia, es la misma en ambos dramas, y cuando se comparan entre sí algunos versos, por ejemplo, los siguientes:

¡Ah, venturoso Mauricio!
¡Ah, infeliz Focas! ¿Quién vió

plan de Calderón, haciéndolo más consecuente consigo mismo; pero, muy lejos de esto, el francés ha desfigurado lo más importante que le ofrecía el español, no resultando de su trabajo sino una pieza de intriga ordinaria y medianamente confusa. Hasta en la misma Francia ha habido unanimidad, desde lo antiguo, en censurar los defectos de esta tragedia.

El mayor monstruo, los celos (1).—Este drama es una verdadera tragedia, en que domina el destino, y uno de los primeros gérmenes de

Que, para reinar, no quiera
Ser hijo de mi valor
Uno, y que quieran el tuyo
Serlo, para morir, dos?
(*Calderón.*)

¡Oh, malhereux Phocas! ¡Oh, trop heureux Maurice!
Tu recouvres deux fils pour mourir après-toi,
Et je n'en puis trouver pour regner après moi.
(*Corneille.*)

Se ha notado en Francia este coincidencia entre ambas piezas dramáticas; pero se ha afirmado absurdamente que Calderón ha imitado á Corneille; esta afirmación, ya en sí inverosímil, es rechazada pura y simplemente por el hecho de que el drama de Calderón se había impreso en 1637, y el *Heraclius* se representó por vez primera en el de 1647.

(1) El asunto proviene de *Josephi antiquiti. jud.*, 15, 2-7; de *Bello judaico*, 1, 17-22; pero la fuente en donde bebió inmediatamente Calderón, hubo de ser probablemente el antiguo libro popular, titulado *Historia de Herodes* (Madrid, sin fecha de impresión), que tengo ahora á la vista. Las profecías, el cuadro, el amor de Octaviano, la muerte involuntaria por medio del puñal y algunos otros hechos, son de invención exclusiva del poeta.

esos cuadros monstruosos, creados por una imaginación impotente y ávida de lo extraordinario, que pulularon por los teatros alemanes al conocerse las obras de Calderón; pero ¡cuán profunda é ingeniosa es la idea, que nos ofrece nuestro poeta de esa fatalidad, ofreciéndola como el presentimiento del alma que penetra angustiosa en lo porvenir! Marianne cuenta á Herodes, que la ama tiernamente, cierta profecía de un astrólogo, según la cual, ella misma sería sacrificada por el mayor monstruo del mundo, y que su esposo había de matar con su puñal á la persona á quien más amase sobre la tierra. El Tetrarca procura sosegar á su esposa, y tira á la mar su puñal para hacer vana la profecía. En el mismo instante se oye un grito de dolor detrás de la escena; preséntase en ella un cierto Ptolomeo, herido por la caída del arma, lleno de sangre y clavado el puñal en la herida, devolviendo de este modo el instrumento fatídico á las manos de su dueño; Marianne tiembla, al observarlo, pero ocurren otros sucesos, que la distraen de esa temible profecía. Antonio y Cleópatra han sido vencidos por Octaviano, y el Tetrarca, auxiliar de los primeros, vencido también. Aristóbolo, hermano de Marianne, enviado por él al campo contra Octaviano, hace prisionero á su cuñado, y lo lleva ante el

vencedor. Ve entonces, en poder de Octaviano, un retrato de Marianne, arrancado á Aristóbolo por el primero, y poco después, otro igual, pero de mayor tamaño, que Augusto, inflamado de amor al verlo, ha hecho copiar del primitivo. Herodes, lleno de rabiosos celos, intenta matar á Octaviano al entrar en su tienda; pero en el mismo instante el retrato de Marianne se cae, y se interpone entre uno y otro, y el puñal lo atraviesa de parte á parte. Es sorprendente el arte del poeta en mantener vivo en los espectadores, por esos diversos signos, el presentimiento de la suerte final que espera á Marianne. El puñal se queda en poder de Octaviano, y el Tetrarca es encerrado en la cárcel. Sentenciado á muerte, despacha un mensajero á Ptolomeo con una carta secreta, en la cual le encarga que mate á Marianne, en cuanto tenga noticia segura de su muerte; pero esta carta llega á las manos de Marianne, indignada con extremo de la injusta sospecha de su esposo: pide primero á Octaviano su perdón, y lo consigue, retirándose luego á sus habitaciones más escondidas, por haber anunciado á Herodes que no la verá más en su vida. Herodes, furioso por haber descubierto Ptolomeo su secreto, intenta matarlo; Ptolomeo busca su refugio en Octaviano, y lo lleva de noche, para vengarse de Herodes, al apo-

sento de Mariamne. Ésta se opone á la entrada de su visitador, y, no pudiendo lograrlo, le arrebata el puñal para defender su honor; pero al reconocer esta arma fatídica de su esposo, la arroja al suelo y huye. En seguida se presenta el Tetrarca, á quien los criados cuentan la escena ocurrida: juzga manchado su honor, recoge el puñal, y se empeña en matar á Octaviano; la primera persona, que se le acerca, cae en tierra muerta de una puñalada; engañado por las tinieblas de la noche, asesina á su propia esposa. Cuando conoce su yerro, se precipita desesperado en la mar. Sus últimas palabras son:

Yo no la he dado muerte.
....
.... El destino suyo,
Pues que muriendo á mis celos,
Que son sangrientos verdugos,
Vino á morir á las manos
Del mayor monstruo del mundo.

Los cabellos de Absalón (1).—Esta magnífica tragedia ocupa lugar preferente entre las obras de nuestro poeta: la vida poderosa, que bulle en ella; su movimiento solemne é imponente, y el gran número de sus bellezas aisladas, bri-

(1) La parte histórica está sacada de 2. *Samuelis*, 13-18, y de *Josephus antiquit. jud.*, 7-8-10.

llantes, ó graciosas, ó duras, ó apasionadas, juntamente con el delicado sentimiento artístico, que modela todas sus partes, pintando con la mayor naturalidad las aberraciones más vehementes de la pasión, no son parte bastante á perturbar en lo más mínimo la tranquilidad y la belleza ideal, que reunen en todo el conjunto de este cuadro sublime. Las luchas de los hijos desobedientes y degenerados del anciano David contra su padre; la dulzura y longanimidad de éste con los crímenes que cometen, causa principal de acrecer aún más su rabia, y disminuir el amor que le profesan, tales son los fundamentos de esta composición dramática, de arrebatadora belleza. Desde la soberbia escena inicial, en la cual sobre la pompa del triunfo se ve asomar ya la próxima desdicha, como nube tempestuosa, corre la acción con fuerza irresistible siempre más sombría y enérgica en su progreso, hasta encontrar en el incesto de Annon con Tamar hecho suficiente para precipitarse con inaudita violencia en profundísimo abismo. La escena del incesto es horriblemente bella, y demuestra el poder del arte del poeta, que ha sabido presentar un acto de la inmoralidad más repugnante, sin hacer impresión alguna de disgusto, sino, al contrario, inspirando un horror puramente ideal. No menos admirable, y tan resplande-

ciente de la más sublime poesía, es la escena de la muerte de Absalón; pero ¿á qué señalar sus perfecciones aisladas, cuando este drama, en la construcción simétrica de tan escogidos materiales, forma un todo perfecto?

Infinitamente más inferior es *Judas Macabeo* [1], que, con arreglo á su plan primitivo, había de constar de dos partes, pero no se ha terminado más que la mitad. Así este drama, como los que le subsiguen inmediatamente, son, en nuestro juicio, composiciones dramáticas de las más inferiores de nuestro poeta. No es posible censurar que los datos históricos se hayan revestido de un disfraz romántico, por estar esto de acuerdo con la práctica constante de todos los poetas españoles; pero es verdad que Calderón ha manejado la historia antigua harto arbitrariamente, desfigurándola sin motivo, debiendo extrañarnos aún más la frecuencia con que viste con frases huecas y pomposas la desnudez, mal encubierta, y lo indeciso de las formas, que han de representar á los héroes griegos y romanos. La observación de Schlegel, calificando de majestuo-

(1) Judas Macabeo, como lo prueba el libro popular *Historia de Judas Macabeo y sus esforzados hermanos*, era un héroe casi nacional en España. Las fuentes primitivas, el lib. I de los Macabeos, cap. 2-7, y *Josephus antiquit. jud.*, 12, 6-10, son muy conocidos.

sa hipérbole á esa manera especial de presentarnos la historia romana, no tiene, al parecer, fundamento serio.

Las armas de la hermosura.—La historia de Coriolano es una de las obras más desgraciadas de Calderón. El héroe romano es aquí general á las órdenes de Rómulo, y, sin embargo, ya se han sometido al imperio romano España y Africa, y Roma es dueña del mundo, y llamada la rival de Jerusalén. Coriolano aparece transformado en un galán del siglo XVII, con capa y espada, muy puntilloso en cuestiones de honor, y amable y enamorado con las damas; promueve una rebelión popular, por haber establecido el Senado, en una ley, que las mujeres no han de ponerse afeites ni llevar piedras preciosas; un senador perece en esta sedición, y su principal autor es desterrado por este motivo. La dicción es enfática y alambicada, y los personajes desaparecen por su falta exagerada de consistencia. De algunos pasajes de ella, por ejemplo, el del ruego, que dirige el gracioso al apuntador para que no lo empale, se podría presumir que el poeta se propuso tratar este argumento irónicamente, pero siempre resulta claro que esa ironía no resplandece por igual en toda la composición. Dios sólo sabe cuáles fueron las fuentes históricas, que hubo de con-

sultar Calderón; pero no hubo de conocer los datos verídicos, que, acerca de Coriolano, se encuentran en Plutarco y en Tito-Livio (II, 34-40). Esta comedia no merece compararse con el Coriolano de Shakespeare.

Darlo todo y no dar nada.—Parece asimismo fruto de una inspiración poética, ya cansada, y digna sólo del gran vate en sus rasgos cómicos. Su asunto es la historia de Apeles y de Campaspe, según Plinio (*Hist. nat.*, 35 y 36).

El segundo Scipión.—Lo histórico proviene de Tito-Livio (XXVI, XXVII y L), pero muy desfigurado. Scipión, el más joven, se transforma en una copia del más desventurado de todos los reyes españoles, esto es, de Carlos II.

Duelos de amor y lealtad.—La adulación de comparar á Carlos II, sin actividad ni energía, nada menos que con Alejandro Magno, que sale al campo contra Tiro, es demasiado grosera. El estilo es defectuoso, hinchado y lleno de hojarasca. Al hacer la descripción de la conquista de Tiro, parece haber utilizado la de esta ciudad que se encuentra en Curcio, lib. IV, cap. 4.º (1).

La gran Cenobia (2).—Para no terminar esta

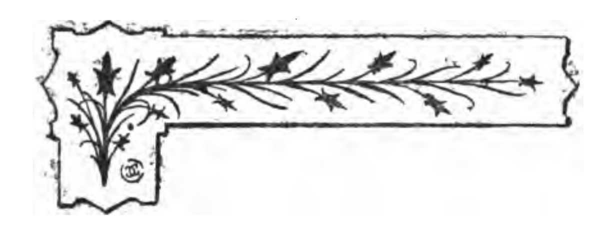
(1) Consultad, acerca de las comedias últimamente mencionadas, el libro citado de V. Schmidt.

(2) Lo histórico proviene de Vopiscus (*Historia August.*, págs. 217 y siguientes), y de Trebellius Pollio, *Tri-*

clase de dramas despojando á Calderón de sus brillantes cualidades, hemos dejado éste para el último lugar. En él forman el poderoso imperio de Occidente y el Oriente misterioso, la rápida elevación y pronta caída de Aureliano, la muerte de la gran reina de Palmira, y el contraste de estos dos caracteres extraordinarios, que se asimilan recíprocamente; forman, repetimos, un cuadro de brillante colorido y tonos vivísimos, cuya magnificencia se realza más por su dicción atrevida y llena de imágenes, acomodada á la índole especial del asunto.

ginta tyranni (*Historia August.*, pág. 200). Consultad á Zosimus, lib. I, págs. 36 y siguientes; Zonaras, lib. XII, págs. 633 y siguientes; Eutrop., lib. IX, cap. 13, y á Gibbon, cap. 11.





CAPÍTULO X.

La hija del aire.—Comedias mitológicas y otras caballerescas y novelescas de Calderón.

La *hija del aire.*—Puede clasificarse entre las comedias históricas y mitológicas. Las narraciones tradicionales de los antiguos, acerca de *Semíramis* (1), se aprovechan en las dos partes de esta tragedia con sumo ingenio, trazando una obra brillantísima, que nos arrebata tanto por su soberbio colorido, cuanto nos admira por el arte magistral, con que están dispuestas las grandes masas de esta composición, tan exuberante en riqueza, y formando un conjunto acabado y harmónico en sus diversas partes.

(1) Ved á Diodorus Siculus, II-4; Aelian. Var. hist., VII-1; Justin., I-2; Valerius Maxim., IX-3-4.—De la comedia de Virués, que ha servido á Calderón para la traza de la suya, aunque aprovechando sólo algunos de sus toscos materiales, se habló ya en el tomo I, pág. 445.

Semíramis, hija de una sacerdotisa de Diana, milagrosamente nacida, amparada por Venus y perseguida por Diana, yace prisionera, desde los primeros años de su juventud, en un lugar montañoso y solitario, porque un oráculo ha anunciado que llenará á la tierra de horrores y desdichas, que transformará á un Príncipe en tirano, y que se precipitará al cabo en el abismo desde inconmensurable altura. Las precauciones humanas, sin embargo, son insuficientes para detener el cumplimiento del oráculo. Menón, el victorioso general de Nino, llega, en una expedición guerrera, á la caverna que guarda á beldad tan extraordinaria, y la contempla á la luz del día, sin hacer caso alguno de la voz amiga, que intenta disuadirlo de su propósito. El sacerdote, encargado de su guarda, se suicida al ver que se rompen sus cadenas, y que inundarán al mundo las desdichas anunciadas. Pronto empieza á cumplirse el oráculo. Apenas contrae matrimonio con Menón esta mujer infernal, cuando atrae la atención del Rey con sus mágicos encantos; guiada por un poder sobrenatural, que la arrastra á llenar en todas sus partes los acuerdos del destino, se arroja en brazos del soberano, y comparte con él el trono. Menón sucumbe, y es su primera víctima. Nino lo manda cegar para hacerlo inofensivo, y mientras

Semíramis es proclamada reina del mundo, profiere su primer esposo contra ella terribles maldiciones. El cielo las acompaña con tempestades y truenos, pero también Nino perece por obra del bello dragón, cuya mirada mata. Semíramis pasa por encima de su cadáver, por mandar sola, y encierra en la cárcel á su hijo Ninias, quedándose señora y soberana única de inmensas regiones. Los pueblos vecinos le hacen la guerra; pero ella, sonriéndose, menosprecia á esos desdichados, y mientras sus damas la revisten de trajes preciosos y peinan sus cabellos, entona cánticos agradables, y corre después á la pelea; vence como si se tratara de un juego de niños, y del campo de batalla vuelve en seguida á su tocador.

El orgullo de la Reina ha irritado al pueblo. Los rebeldes sacan á Ninias de su prisión, y lo proclaman Rey. La afligida Semíramis se retira á los aposentos más escondidos de su palacio; el joven Rey no hace caso de los favoritos de su madre, y, sobre todo, del más influyente, del almirante Frixo, y distribuye entre sus sectarios los cargos más importantes. Semíramis, mientras tanto, ha formado en su soledad el plan más temerario para recuperar de nuevo el mando. Ninias es tan semejante á ella en facciones y en cuerpo, que, con traje de hombre, puede confundirse con

él. Con ayuda, pues, de Frixo, se desliza de noche en la alcoba de su hijo, lo arranca de allí y lo encierra en un lugar alejado del palacio real; se pone sus ropas y gobierna como si fuese Ninias, ignorándolo todos menos Frixo. Anúlanse entonces muchos actos del gobierno del Rey; sus favoritos caen en desgracia; el falso Ninias ofrece la esposa prometida del verdadero á su auxiliar Frixo, que la pretende; la confusión es completa; las leyes del espíritu humano que siempre han regido al mundo, se muestran entonces trastornadas, y sólo Frixo comprende la razón del laberinto en que toda la corte se pierde (1). Por último, estalla nueva guerra con los pueblos inmediatos, y Semíramis perece en la contienda. El imperio se ve en el mayor peligro; el pueblo comprende que sólo su gran Reina podrá salvarlo, y se precipita en el aposento, en donde yace escondida, pero en su lugar, y con admiración de todos, se presenta Ninias, á quien se creía muerto. De esta manera se cumple en toda su extensión el oráculo: el astro brillante, como un cometa mensajero de males, pero iluminando también la tierra, se extingue al ca-

(1) Calderón recordó probablemente, al desarrollar este drama, algo semejante de *El palacio confuso*, de Lope, pero mejorándolo mucho y aventajándolo con extremo.

bo, y las cosas siguen su curso ordinario (1).

Las comedias mitológicas de Calderón fueron casi todas escritas por orden del Rey, ó

(2) «En *La hija del aire* encontramos, sin duda, acumuladas algunas cosas extrañas; á un asunto sacado de la más remota antigüedad, acompaña un enredo muy singular y refinado; las descripciones y narraciones son también monstruosamente enfáticas, y lo cómico, más moderno, se ajusta en fábula mística á esa composición dramática, harto prolija y difusa; pero puede sostenerse que estos defectos, que se reproducen en todas las obras de Calderón, son en ésta necesarios, atendiendo á sus materiales, y por esta causa aparecen aquí mezclados y confundidos, formando un todo harmónico de grande, aunque relativa sublimidad. El argumento es en sí aún más maravilloso, y su centro un carácter que exige la representación de los elementos más extraños y singulares. Si en este terreno de lo excéntrico es posible aumentar algo, lógralo así el lugar mismo de la acción. Ocurre en Nínive y Babilonia, en esas regiones en que la fantasía puede dar rienda suelta á sus creaciones. Las extravagancias más insensatas, los contrastes más chocantes, los giros y desarrollo del argumento, más portentosos, concuerdan, por decirlo así, con la naturaleza de sus materiales.—Aunque son numerosas las bellezas de la primera parte, es muy superior la segunda por su concentración trágica, por la novedad de sus invenciones y por sus encantos incomparables. Las primeras escenas de esta última, en que aparece Semíramis en la plenitud de su grandeza, son únicas en el teatro por su osadía, por su pompa y su esplendor. Esos cambios de papeles entre la Reina y Ninias, y ese juego mágico que es su consecuencia, con sus disfraces y cambios, pueden llamarse cómicos, si se tiene cuidado en añadir que las escenas cómicas son de lo más ingenioso que se ha escrito jamás, y que, en las vicisitudes de estos suplicantes agradecidos y favoritos, se revela el espíritu de observación más profunda y la sabiduría más perspicaz.»—*K. Immermann.*

por algún otro motivo análogo, y se destinaban á ser representadas en la corte, en ciertas ocasiones solemnes, en casamientos, etc. Bajo este aspecto pueden calificarse de fiestas, á cuya clase (para repetir una observación, hecha ya en lugar oportuno), pertenecen también otras diversas históricas y sacadas de los romances caballerescos. Refiérense particularmente á estas fiestas las notables palabras de Jovellanos, que dicen así:

«Todo se mejoró bajo sus auspicios (de Felipe IV), y el magnífico teatro que hizo levantar en el Buen Retiro, abrió una escena muy gloriosa á los talentos y á las gracias de aquel tiempo.

....

»La *música*, reducida primero á la guitarra y al canto de algunas jácaras entonadas por ciegos, admitió ya el artifició *de la harmonía, cantándose á tres y á cuatro*, y el encanto de la *modulación*, aplicada á la representación de algunos dramas, que del lugar en que más frecuentemente se oían tomaron el nombre de *zarzuelas*. La *danza* añadió con sus movimientos, medidos y locuaces, nuevos estímulos á la ilusión y al gusto de los ojos. La *pintura* multiplicó los objetos de esta misma ilusión, dando formas significantes y graciosas á las máquinas y tramoyas inventadas por la mecáni-

ca, y animándolo y vivificándolo todo con la magia de sus colores. Y la *poesía*, ayudada de sus hermanas, desenvolvió sus fuerzas, desplegó sus alas, y vagando por todos los tiempos y regiones, no hubo ni en la historia ni en la fábula, en la naturaleza ni en la política, acciones y acaecimientos, vicios ó virtudes, fortunas ó desgracias, que no se atreviese á imitar y presentar sobre la escena.

»Entonces fué cuando todos los ingenios se ciñeron para buscar en ella su interés ó su aplauso. Los empleos, la profesión y el estado no detenían á ninguno en esta senda de gloria, y, animados todos por la protección y la recompensa, se vió hasta dónde podía llegar en aquella sazón el talento ayudado de la opinión y del poder. De innumerables dramas que se presentaron á esta competencia, oimos todavía algunos con gran deleite sobre nuestra escena; pero los de Calderón y Moreto, que ganaron entonces la primera reputación, son hoy, á pesar de sus defectos, nuestra delicia, y probablemente lo serán mientras no desdeñemos la voz halagüeña de las musas.»

Con arreglo á su fin de solemnizar fiestas de corte, los dramas de que tratamos ahora descuellan casi todos por su lujo teatral, abundando en apariciones de dioses, terremotos y lluvias de fuego, que el poeta emplea para su ob-

jeto, á fin de que los maquinistas y pintores escenógrafos del Buen Retiro hagan alarde de su arte. Con frecuencia nos ofrecen también partes cantables, y éstas, juntamente con las demás mudanzas escénicas diversas, les imprimen cierta semejanza con las óperas; pero, sin embargo, la poesía no se subordina á la música, viniendo ésta en ayuda de la primera, para interpretar á su modo el sentido de la poesía. Hállase sólo una de estas comedias, titulada *La púrpura de la rosa*, destinada toda al canto. Por lo que hace á su mérito poético, han de estimarse algunas entre las mejores obras de Calderón, ofreciendo los mitos antiguos bajo un aspecto moral al estilo romántico; el elemento poético es siempre aquí lo principal, empleando sólo ese ornato externo y pomposo como una envoltura agradable. Al contrario, en otras fiestas se observa á menudo, por desgracia, que el poeta se amolda más al encargo que ha recibido, que á seguir sus propios y naturales impulsos; el predominio de la pompa escénica, que ahoga alguna vez los arranques poéticos del autor, anuncia la decadencia del teatro, y al parecer arrastra en ella al poeta. Por lo demás, que ciertos resortes dramáticos españoles; que ciertos personajes y situaciones; que los celos y la venganza castellana, y que nombres modernos alternen con los

griegos, no debe extrañar á nadie, porque en todas estas composiciones, la mitología toma, en general, la forma de tradición fantástica del ciclo de Carlomagno.

Como lo más esencial del argumento de las comedias mitológicas está contenido en su mismo título, no podemos aquí ser muy prolijos en el examen de estos dramas de Calderón. Sin extendernos, pues, como quisiéramos, nos limitaremos á hacer algunas indicaciones acerca de las siguientes:

El mayor encanto, amor.—Circe, la de Homero, antes de llegar á manos de nuestro dramaturgo, había hecho ya diversas correrías por las obras de los poetas románticos, bastándonos sólo recordar *La Morgana*, de Lancelote y de Boyardo; *La Alcina*, del Ariosto, y *La Armida*, del Tasso. Calderón ha incluído en su poesía, cuyo fundamento es la *Odisea*, X, 135 á 574, y XII, 8 á 141, algunos rasgos de esas formas románticas de la tradición antigua, particularmente de *La Jerusalén libertada*, cap. 16, y de *El Orlando furioso*, cap. 6.° Rejuvenecida por completo con todos sus encantos se muestra en este drama la antigua fábula; pero, en lo general, bajo una forma nueva, y llevando el sello romántico. Así como los compañeros de Ulises se encuentran encadenados por la belleza de Circe, y por su isla, semejante al Pa-

raíso, así también el lector se siente adormecido por las alas del deleite, creyéndose trasladado á una isla maravillosa, desde la cual ve, en lo profundo, á la mar azulada ó á sus riberas encantadas formando graciosas bahías, y á sus suaves colinas, que parecen respirar amor.

El golfo de las sirenas.—Égloga piscatoria, continuación de la anterior, y que refiere las persecuciones, que sufrió Ulises, de la cólera de Circe y de Venus. En *Scila y Caribdis* vemos alegorías, que indican los extravíos de la razón bajo la influencia de los sentidos.

El monstruo de los jardines.—El antiguo mito, base de este drama, es atribuído á los poetas cíclicos en el escolio á la *Iliada*, XIX, 332. Calderón aprovechó también algo de Ovidio, *Metamorphos.*, XIII, 162, y *Arsamat.*, I, 689. Aquiles, criado en la soledad de los bosques por su solícita madre, y oculto á todo el mundo, no puede resistir, ya mancebo, á su natural afán de vivir en otra esfera, y huye de su encierro. Encadenado por los encantos de Deidamia se disfraza de mujer, y vive desconocido de todos, entregado á su amor tranquilamente en la corte de la bella Princesa, hasta que la guerra penetra en esta región pastoril, y despierta su alma de esa embriaguez amorosa al cumplimiento de los deberes más sa-

grados del hombre. El colorido voluptuoso y suave de este cuadro; el vuelo reposado de la lírica que en él se nota; las floridas descripciones de esos tiernos ensueños amorosos; el brillo y la pompa de las fiestas, que se celebran en la corte del rey de Sciros, y, á lo lejos, el estrépito belicoso de los héroes griegos, forma un conjunto harmonioso, que transporta en una especie de éxtasis á quien la lee ó la oye.

Eco y Narciso.—Drama, que forma pareja con el anterior, y no inferior á él bajo ningún aspecto, trazado con arreglo á la conocida fábula de las *Metamorfosis*, de Ovidio, III, 359 á 510. Según la indicación, que se hace al terminar, fué escrito de orden superior, y se representó por vez primera, ante el Rey y la Reina, en el teatro del Buen Retiro. «¡Cuán grande es la harmonía — dice Malsburg, — de este idilio de Narciso! ¡Es una ópera en palabras! El placer de la música lo sentimos, al oirla sin acompañamiento instrumental alguno. El poeta no se ha propuesto conmovernos ni sorprendernos mucho: es un juego agradable en la dorada y verde Arcadia, con su cielo de azul purísimo; lo trágico, que se encuentra en ella, nos conmueve sólo á la ligera, y se pierde, como por magia, en dulces cantos, acompañados de un arpa melancólica. Toda la composición es flores y colorido, y

á pesar de la tempestad, que en ella reina, la seductora catástrofe nos sonríe como grata y lejana canción pastoril (1).»

Ni Amor se libra de amor.—Nos ofrece el lindo cuento de Amor y Psiquis, de Apuleyo, de una manera tan superior, que es preciso calificar este drama entre los primeros y más bellos de las obras de la misma clase de Calderón. Diferénciase de las demás comedias mitológicas por el simbolismo manifiesto, que predomina en toda la composición. La última parte del cuento, narración de Apuleyo, el arrepentimiento y castigo de Psiquis, está muy compendiada. Lope de Vega había escrito también un drama, titulado *Psiquis y Cupido* (véase el prólogo al *Peregrino*), que, según parece, se ha perdido por completo.

Celos aun del aire matan.—Con la fábula de Céfalo y Proclis, de las *Metamorfosis*, de Ovidio, VII, 794, aparece también en íntimo y artístico enlace el famoso Heróstrato, que incendió el templo de Diana. Este drama, también,

(1) Welche Zauberwildnisz
Fesselt Ohr und Blick?
Blume jedes Bildnisz,
Jedes Wort Musik.
(Platen.)

¿Qué desierto encantado encadena nuestros oídos y nuestros ojos? Una flor es cada imagen, una música cada palabra.

es uno de los mejores de su clase, y contiene muchos rasgos de verdadero genio.

El faetonte ó *El hijo del Sol, Faetón.*—Una fiesta, en la cual Calderón ha manejado con gran libertad el mito conocido de las *Metamorfosis*, de Ovidio, I, 745 y siguientes, y II, 1 y siguientes, variándolo con arreglo á otros motivos dramáticos, inventados por el autor. Faetón y Peleo se enamoran ambos de Tetis, y el primero pierde la razón á la puesta del carro del Sol, al ver que Peleo roba á Tetis y se la lleva.

Apolo y Clímene.—Puede considerarse como la primera parte de *El faetonte.* Clímene, hija de Admeto, se cría en un desierto por miedo á un oráculo. Apolo es enviado por Júpiter á esta región. Enlázase con esto el amor de Elytia á Apolo, de las *Metamorfosis*, de Ovidio, IV, 256, y el paseo de Céfiro con Flora, de los *Fastos*, del mismo Ovidio, V, 195. Este drama, á pesar de algunas bellezas aisladas (en particular la escena nocturna en el jardín, cuando juegan al escondite las varias parejas de amantes), nos ofrece cierto vacío interior y falta de substancia, como sucede también en muchas otras composiciones de esta índole, probando que no siempre brilla el estro poético aun cuando lo mande un Rey.

Los tres mayores prodigios.—Destinado probablemente al jardín del Buen Retiro. El tea-

tro se dividía en tres compartimentos en fila, en los cuales se representaban los tres actos por tres compañías diversas. Esta fiesta es una de las producciones más débiles de nuestro poeta.

Fortunas de Andrómeda y Perseo.—El argumento de este drama, de mucha música y lujo de decoraciones, y también de extraordinaria poesía, proviene de las *Metamorfosis*, de Ovidio, IV, 609 y siguientes. La gruta de Morfeo, de las *Metamorfosis*, XI, 592, y la representación del Tártaro, de las mismas *Metamorfosis*, IV, 932.

La fiera, el rayo y la púrpura.—Drama parecido á ópera, de argumento muy variado y lleno de portentos, cánticos y danzas. La parte poética no es muy importante. Los mitos de Anarete y de Pigmalión (de las *Metamorfosis*, de Ovidio, XIV, 698, y X, 243), están enlazados con una tercera fábula de la invención peculiar del poeta.

El laurel de Apolo.—Según las mismas palabras de Calderón,

> No es comedia, sino sólo
> Una fábula pequeña,
> En que, á imitación de Italia,
> Se canta y se representa.

El argumento, la transformación de Dafne

en laurel, la victoria de Apolo contra la serpiente Python y su disputa con Cupido, dimana de las *Metamorfosis*, de Ovidio, I, 438 y siguientes. A la conclusión se ofrece el laurel al Rey.

La púrpura de la rosa.—Desenvuelve el bello mito de Venus y de Adonis, con arreglo á las *Metamorfosis*, de Ovidio, X, 503, exornándolo con gracia. Consérvase aquí la loa con las figuras alegóricas. Esta pieza consta sólo de un acto con arreglo á la terminología española; no es comedia, sino zarzuela, como se llama también en las antiguas ediciones. Las modernas de este mismo autor no son, pues, exactas cuando suprimen su calificación propia, dándoles diverso nombre.

Amado y aborrecido.—Sólo son mitológicos los nombres, y su ingeniosa fábula, original de Calderón. Consiste en una disputa entre Venus y Diana acerca de cuál es más fuerte, el odio ó el amor: pruébanlo en un mortal, y la balanza tarda largo tiempo en inclinarse; pero al fin vence el amor.

Fineza contra fineza.—Parecida por su argumento á la anterior, y, como ella, de invención del autor, aunque la mitología desempeñe también su papel exterior. Ni en su pensamiento ni en su desarrollo es más que mediana. Es posible que la historia de Olimpo y So-

fronia, del acto tercero, sea una reminiscencia del Tasso.

Fieras afemina amor.—Desenvuelve las hazañas de Hércules. Las aplicaciones de la maquinaria que hubo de exigir su representación, debieron ser de las más complicadas, porque casi todas las hazañas atribuídas á Hércules aparecen en este drama. Entre otras, trepa á la cima del Parnaso, monta allí en el caballo Pegaso y cabalga en él por los aires, para pelear con el dragón, que guarda las manzanas de las Hespérides. En la loa son los personajes parlantes el águila de dos cabezas de Austria, el fénix, el pavo real, los doce meses del año y los doce signos del Zodiaco. No es grande el mérito de esta obra.

De composición muy semejante á las mitológicas, y con el propósito también de interesar los sentidos por la pompa escénica y por el cambio continuo de decoraciones, son la mayor parte de las comedias, cuyo argumento ha sacado Calderón de novelas y poesías antiguas. Con arreglo á las palabras que leemos en *El maestro de danzar*,

...... Las locuras
De Esplandián y Belianís,
Amadís y Beltenebros,
A pesar de Don Quijote,
Hoy á vivir han vuelto.

Hay motivos para extrañar que el poeta haya llevado á la escena los singulares cuentos de los libros de caballería, y en este concepto se ha observado, en son de burla, que los héroes gigantes y damas encantadas de Amadís y de Esplandián se habían refugiado en el teatro después de expulsarlas Don Quijote de los libros; pero tampoco es posible negar que Calderón ha mejorado esas invenciones desordenadas y fantásticas de los antiguos romances, revistiéndolas de verdadera y más brillante poesía. La acción es indudablemente de carácter épico marcado, y, con arreglo á la índole de estos materiales, prestábanse con dificultad á servir para una composición verdaderamente dramática; pero á pesar de este obstáculo, que se encuentra en las obras de Calderón, correspondientes á esta clase, ¿quién podrá oponerse á renegar del encanto de este mundo romántico y maravilloso, realzado con todas las galas de la poesía y expresado en el lenguaje más florido? Esa brillante magia, á cuya señal surgen de los desiertos castillos suntuosos, coros invisibles que entonan dulces cánticos, y ninfas voluptuosas que estrechan á los guerreros en sus brazos después de sus trabajos; esa ostentación escénica que nos transporta, ya á perfumados jardines, á la sombra de mirtos y naranjos, ya á palacios de

oro resplandeciente, ya á islas encantadas; esa multitud de aventuras novelescas en un país maravilloso en que toman forma sensible todos los asuntos de la fantasía; todo esto, junto con una exposición que centuplica sus bellezas con sus ricas y artísticas pinceladas, atrae el espíritu con sus gratísimas imágenes, y lo arrulla, haciéndolo olvidarse de la realidad. Hay en este drama, aunque pertenezca á otro género literario, lo mismo que en los cantos del Ariosto.

La puente de Mantible (1).—Composición llena de los más extravagantes prodigios. La ex-

(1) El asunto proviene de la *Historia del emperador Carlomagno y de los doce pares de Francia, y de la batalla que hubo Oliveros con Fierabrás, rey de Alejandría* (Sevilla, 1528: folio). De esta historia tomó también Don Quijote la receta de su bálsamo incomparable, defendiendo el crédito que merece con las palabras siguientes: «¿Porque qué ingenio puede haber en el mundo que pueda persuadir á otro que no fué verdad lo de la infanta Floripes y Guido de Borgoña; y lo de Fierabrás con la puente de Mantible, que sucedió en tiempo de Carlomagno, que, voto á tal, que es tanta verdad como es ahora de día?» El arreglo más antiguo de la tradición de Fierabrás, es la poesía provenzal, copiada de un manuscrito, y publicada por Emmanuel Becker en 1830. Su imitación primera, en prosa, parece ser el romance de *Fierabrás Legeant* (Geneve, 1478: folio), que existe en la Biblioteca de París, siendo probable que provenga de ésta el libro español antes citado. Ved el *Buch der Liebe*, de Büdching y Von der Hagen (Berlín, 1809, págs. 36 y siguientes), encontrándose también en la pág. 143 la antigua versión alemana.

pedición guerrera de Carlomagno contra el gigante sarraceno, Fierabrás; los combates incesantes entre los caballeros moros y cristianos; el lugar encantado, con su río de verdes orillas; el puente maravilloso, que aparece y desaparece, y el palacio mágico, edificado en la cabeza de un enano de bronce, forman el marco, en cuyo centro se desarrollan los amores de Guido de Borgoña y de Floripes. El primero, con otros caballeros francos, ha caído en manos de Fierabrás, siendo encerrados todos en el castillo encantado para morir al día siguiente. Floripes, hermana de Fierabrás, entra en la prisión de su amante y mata á los carceleros; pero Fierabrás acude corriendo, y pone sitio al castillo para rendir por hambre á su hermana y á los caballeros cristianos. Guido cae prisionero en una salida que hacen, y ya está á punto de sucumbir, á pesar de los ruegos de Floripes, cuando sus compañeros lo libertan, y se abren paso por el ejército de Fierabrás para poner en noticia de Carlomagno la situación apurada de sus pares. El Emperador está separado del territorio sarraceno por un río temible y torrencial, no habiendo en él más que la puente de Mantible, guardada por el gigante Galafre; pero Guido se lanza con su corcel en la corriente, y llega así al lugar ocupado por los cristianos.

Sabedor Fierabrás de la huída del caballero, acorre al puente y hace allí cara con sus gigantes, por una parte al Emperador y al ejército cristiano que lo ataca, y por otra á los caballeros del castillo, que lo acometen á las órdenes de su hermana Floripes. La victoria se decide al fin por los cristianos: el puente es hecho pedazos por ellos; Fierabrás cae desde él á los pies del Emperador, amenazándole hasta en su caída; Carlomagno da orden de tratarlo con dulzura, y Floripes da su mano á Guido.

El jardín de Falerina (1).—Trata de la conocida hazaña de Rolando, de Boyardo, cuando vence el arte mágico de la hada Falerina, y pone en libertad á las damas y caballeros cristianos, presos en su jardín mágico. Este drama se distingue también por su brillante poesía romántica, hablando al alma por la nobleza y ternura de los sentimientos, y por el espíritu verdaderamente caballeresco que en to-

(1) El *Orlando innamorato*, de Boyardo, era conocido en España hacía ya tiempo por dos traducciones en castellano. La más antigua, en prosa, lleva el título de *Espejo de caballerías*, Sevilla, 1535-1536; la segunda es de Francisco Garrido de Villena: Alcalá, 1577, y Toledo, 1581. De una de estas traducciones había sacado, sin duda, Lope de Vega su *Jardín de Falerina*, de que habla en el prólogo de *El Peregrino*. La poesía se halla en Boyardo, cap. 2.°, canto III, 66 y siguientes, y en el canto V, 18.

da ella reina, así como arrebata la imaginación por la pompa y variedad de sus decoraciones.

El castillo de Lindabridis.—Drama en general inmejorable, rebosando en hechos maravillosos, sucesos y casos increíbles, en una palabra, en las *magnanimes mensonges* de la caballería fantástica. Proviene su argumento del libro célebre de *El caballero de Febo, espejo de príncipes y caballeros* (1). La princesa tártara Lindabridis, á quien su hermano ha despojado del trono, no dispone de otro medio para recuperarlo que el hallazgo de un esposo, que aventaje al usurpador en valor y en prudencia. En un palacio encantado atraviesa los aires, recorriendo todos los países, para buscar el marido que necesita. Grande es el número de los que, atraídos por sus encantos y por la suerte codiciada que les aguarda, se creen dignos de alcanzar su mano. Las luchas de los rivales y otras diversas aventuras del caballero Febo y del príncipe Rosicler, enlazadas con la acción principal, llenan esta comedia, que

(1) Gräszé, en el *Lerhrbuch der Litterargeschichte, Band. II, Abth. III, erste Hälfte*, págs. 315 y 411, da las noticias bibliográficas más exactas y completas de este libro, tan célebre un tiempo, y traducido á casi todas las lenguas europeas: *De los hechos inmortales del caballero del Febo y del príncipe Rosicler, de los dos hijos del gran emperador de Trebacio, así como de los amores, no menos maravillosos, de la muy ilustre princesa Claridiana.*

termina con un gran torneo que decide la contienda, y con las bodas de Rosicler y de Lindabridis.

Hado y divisa de Leonido y Marfisa (1).—Vera Tassis asegura que ésta es la última obra de Calderón, escrita á los ochenta y un años. Sin embargo, el fuego de la imaginación del autor es aquí juvenil, encontrándose pocas faltas, de las que se hallan en las restantes comedias de los últimos años de su vida; como afirma muy acertadamente V. Schmidt, parece que la luz de su poesía, antes de extinguirse, brilla por última vez clara y vigorosa. El argumento, con su varia y rica alternativa de las más diversas imágenes y situaciones; con sus caballeros, tan valerosos y tan inquietos, siempre

(1) El asunto proviene en lo más esencial del *Orlando innamorato*, de Boyardo, tomo II, cap. 1.º, 70 y siguientes, y de Ariosto, 36, 26-28, 59 y siguientes; y, aunque con muchas variaciones, hacen sospechar que Calderón no bebió inmediatamente en las fuentes indicadas, sino en libros españoles, en los cuales se desenvolvía la tradición primitiva. La historia de Marfisa, la hermana guerrera de Rudiger (á quien Calderón llama Leonido), se encuentra en Aspramonte, en el lib. VII, no impreso, de los *Reali di Francia*, y se desenvuelve especialmente en *La Marfisa*, di P. Aretino S. L. E. A.; *Marfisa bizarra*, di Gio. Battista Dragrancino da Fano (Venecia, 1531: 4.º), y en *Amor di Marfisa*, del Danese Cataneo (Venecia, 1562).—V. á V. Schmidt, *De las poesías heróicas italianas del ciclo tradicional de Carlomagno*, pág. 277.

amando ó peleando, y con sus damas varoniles, se nos presenta al alma como un sueño agradable, respirando dulce soñolencia; los cuadros tan sentidos que en ella se trazan, á la vez que su dicción galana y abundante, ya sublime, ya atrevida, ya dulce, ya agradable, realzan más el encanto de su conjunto. Digna es, por tanto, de ser tratada y explicada más prolijamente.

Arminda, princesa de Trinacria, y sus dos pretendientes, los príncipes de Rusia y de Suavia, persiguen á Leonido con sus espadas desenvainadas, dándole apenas tiempo de refugiarse en una barca con un compañero fiel, y escapar, á fuerza de remos, de sus perseguidores. El fugitivo, sin saberlo, ha dado muerte en un torneo á un hermano de Arminda, por haberse alabado de que su novia Mitilene es la dama más bella de la tierra. Arminda promete dar su mano á quien quiera que le entregue el matador, muerto ó vivo, apresurándose los Príncipes á ganar tan codiciado premio. El lugar de la escena se muda de Trinacria á Mitilene. Leonido desembarca con su compañero; deja su escudo y su armadura cerca de una caverna de la ribera, y sale en busca de guarida. Marfisa, vestida de pieles, sale á su vez de la caverna; ve las armas, y experimenta un sentimiento vago y agradable; pero el viejo

encantador Argante la arrastra á la fuerza á la gruta. Preséntase entonces la princesa Mitilene, con brillante acompañamiento, con música y cánticos; se propone, por curiosidad, robar á Marfisa, siendo la música el medio más eficaz de lograrlo, ya que los pastores, que han visto muchas veces desde lejos á la beldad portentosa que habita la gruta, le han asegurado que aquélla será atraída irresistiblemente por tan gratos sonidos. Pero lo impiden otros sucesos que ocurren: Leonido, que se hace pasar por un mercader náufrago, se arroja á los pies de Mitilene pidiéndole protección, llegando casi en seguida la noticia de que su amante ha muerto á manos de Leonido. La Princesa clama venganza y se aleja de allí precipitadamente, declarando que, por la muerte de su amante, le corresponde, por juro de heredad, el trono de Trinacria. Alegre Leonido de que nadie se acuerde de él, se queda allí solo, presentándose entonces Marfisa, y sintiendo ambos, al verse por vez primera, tierna y recíproca simpatía. Leonido se prepara á arrancar á Marfisa de su triste morada, cuando acude colérica la furia Megera, evocada del Infierno por Argante, y huye, llevándose por los aires á Marfisa entre tempestades y terremotos.

En el acto segundo reina la mayor tranqui-

lidad. Leonido se acerca de nuevo á recoger sus armas y á ver á Marfisa; arranca un peñasco de la caverna, y mira á la doncella en un salón de cristal en medio de sus ninfas, que la cubren de galas y regocijan sus oídos con cánticos agradables. El mágico Argante rodea á su pupila con estas seducciones para tenerla contenta en la caverna, porque una profecía le amenaza con el peligro de matar á quien más ama, ó de perecer por mano del mismo. Leonido se presenta á Marfisa y le cuenta su vida, diciéndole que había sido expuesto á la inclemencia del cielo, adoptándolo el duque de Toscana, y que más tarde, ya hecho caballero, por amor á Arminda había dado muerte á su hermano. Marfisa, en un espejo mágico, hace ver á su amada, que, con ayuda de los dos Príncipes, busca á aquel matador. El amor aleja de allí á Leonido, á causa del peligro que le amenaza; pero antes de separarse de la joven que habita en la gruta, cambian ambos dos alhajas que llevan desde sus primeros años, y que son exactamente iguales, llenándolos de sorpresa este hallazgo. La escena inmediata es otra vez en Trinacria. Mitilene desembarca con poderoso ejército para conquistar la isla, y ya se prepara á recibirla y á pelear con ella Arminda con sus soldados, cuando Megera abre el cráter del Etna, que despi-

de en todas direcciones corrientes de lava y de fuego, y que obliga á Mitilene á refugiarse en sus buques. Arminda corre el peligro de morir abrasada en su tienda; pero Leonido, vestido como un guerrero ordinario, arrebata su presa á las llamas.

La acción en el acto tercero es en el palacio de Arminda. Casimiro, tío de las dos Princesas, que se hacen la guerra, ha llegado ya para poner fin á su contienda; al ver á Leonido, que, como salvador de Arminda, tiene libre entrada en el palacio, experimenta hacia él extraña simpatía. Arminda (que no conoce al matador de su hermano, no habiéndolo visto nunca, y sólo sabe que se llama Leonido, por cuya razón ignora que el salvador de su vida, que lleva un nombre falso, es realmente ese mismo matador) excita á Leonido, por quien siente cierta inclinación amorosa, á provocar al matador de su hermano y á pelear con él á muerte, puesto que su mano ha de ser la recompensa que obtenga. Leonido se queda anonadado; pero su amigo le hace volver en sí de su asombro, y se ofrece á tomar sus armas, y, fingiendo ser Leonido, á pelear con él. Otra vez aparece de nuevo la gruta de Mitilene; preséntase el amigo de Leonido para recoger las armas de éste; pero lo mata el príncipe de Suavia en una emboscada, tómándolo por

Leonido. Marfisa cree también que ha muerto su amigo; se reviste su armadura excitada por el deseo de alejar de él la vergüenza de su cobarde abstención, después de enterarse del suceso, y llega á Trinacria, rompiendo el encanto y desoyendo los consejos de Argante.

En la escena última se han hecho los preparativos del torneo, delante del palacio de Arminda: Marfisa y Leonido se aprestan á la pelea, pero se conocen y combaten con cierto temor. Casimiro los separa, y se informa de su procedencia. Al presentarle las joyas, que ambos guardan, averigua que son los dos hijos gemelos suyos y de Matilde, princesa de Trinacria, que los ha dado á luz en secreto. Los dos, después de nacer, fueron enviados á escondidas á Casimiro; pero el buque que los llevaba naufragó en las costas de Toscana, robando Argante á la niña, y amamantando una leona al varón. Después de esta aclaración, Leonido ofrece su mano á Arminda; el príncipe de Rusia hace lo mismo con Marfisa, y Mitilene se casa con el príncipe de Suavia.

Otras novelas y libros caballerescos son también el fundamento de los dramas siguientes:

Los hijos de la fortuna, Teagenes y Clariclea. —De la célebre novela de Heliodoro (1), que

(1) La traducción francesa más popular de las Etiópi-

Cervantes tuvo ya á la vista al escribir su *Persiles*. De los muchos hechos extraños, en parte, y en parte agradables é interesantes, que componen esa novela, sólo se aprovechan los más notables. Bastan éstos, sin embargo, para formar una acción dramática de mucho movimiento; pero el mérito principal de esta obra de Calderón consiste en su belleza moral, y en la pureza de sentimientos que en ella predominan; en la pintura incomparable de la tierna inocencia de la heroína, y en los nobles y elevados sentimientos de su amante, que no sólo salen ilesos, sino que brillan con resplandor más vivo, á pesar de los tormentos y de las contrariedades que experimentan en su vida.

Argenis y Poliarco.—De la novela latina *Argenis*, de John Barclay, conocida ya en España por dos traducciones de Josef Pellicer de Salas, y de Gabriel Correa (impresas ambas en Madrid en 1626). Evidentemente contiene esta novela una descripción de la historia política de Francia bajo Enrique III, y, con nombres fingidos, la de los hombres más célebres de aquella época, entre los cuales aparece Feli-

cas de Heliodoro, era la de Amiot, que apareció primero en París, en 1549; de ésta dimanaba la española de Fernando de Mena (Alcalá de Henares, 1587), utilizada probablemente por Calderón.

pe II con los colores más repugnantes [1]; pero Calderón prescinde de todas estas alusiones, ateniéndose únicamente á su fábula.

Amor, honor y poder.—Se funda en una novela de Bandello (II, nov. 38), que, á su vez, descansa también en datos históricos. Los principales personajes son Eduardo III, rey de Inglaterra, y Estela de Salverich (la condesa de Salisbury). Puede servir la de Calderón para hacer comparaciones interesentes con el antiguo y excelente drama inglés *Edward the Third and the Black Prince*, atribuída recientemente, con plena razón, á Shakespeare. Ambas son, sin embargo, completamente diversas. Shakespeare no ha tenido presente para nada la novela, sino sólo la tradición histórica. El amor de Eduardo á la bella Condesa llena sólo su acto primero. Esta mujer enérgica se da trazas de proteger su honor, tomando una resolución varonil, y obligar al Rey á volver de nuevo á su heróica y magnánima senda, llenando la segunda mitad del drama las hazañas ejecutadas por el Monarca, después de vencer su pasión. La comedia españo-

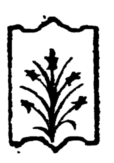
(1) En la edición de *Joannis Barclaii Argenis nunc primum illustr. a Theandro Bugnotio* (Lugd., Batav., 1664: 2 vols.) se encuentra la clave para comprender las alusiones, con frecuencia bastante obscuras, de esta singular composición dramática.

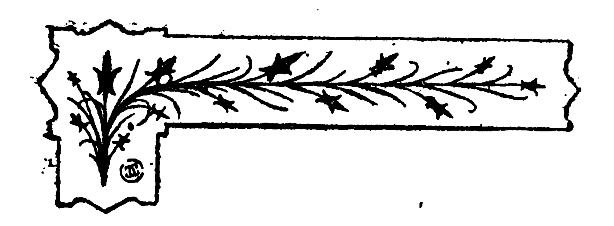
la, al contrario, gira toda ella sobre la lucha, que se establece entre el honor, el poder y el amor. Eduardo, apasionado hasta el extremo de la bella Condesa, y persuadido de que serán vanos sus esfuerzos para lograr sus deseos, intenta forzarla; pero ella es bastante discreta para burlarse de todas sus estratagemas, y llega á dominarlo de tal modo con la nobleza de sus sentimientos, que su amor sensual se trueca en respeto y veneración, y después, cuando cesa la lucha entre esos tres poderes, ella le ofrece voluntariamente su mano.

Quedan todavía diversas comedias, que, como algunas de las mencionadas últimamente, son de argumento fantástico y de lujo escénico, como ellas; pero, según todas las probabilidades, de la exclusiva invención del poeta. Si no fuese otro nuestro objeto que presentar á Calderón por su lado más favorable, pasaríamos adrede por alto estas composiciones ostentosas, puesto que se observa en ellas, no obstante la variedad y riqueza de su fondo, como cierto cansancio y vacío interior, no ciertamente compensado por la superabundancia de sus galas exteriores. Sus personajes son de ordinario príncipes y princesas de los países más diversos de Europa, juguetes de los más extraños acontecimientos, aunque incapaces también de excitar nuestro interés. No

faltan en ellas, sin duda, extrañas aventuras, desafíos, serenatas á la luz de la luna, grutas misteriosas, en las cuales se pronuncian oráculos, y castillos antiguos, rodeados de jardines solitarios; pero todos estos estímulos románticos, y alguna que otra escena importante, no bastan para hacernos olvidar sus defectos y su falta de arte, genuinamente dramático. A esta clase pertenece la comedia *Efectos de odio y de amor*, cuya heroína, Cristerna, representa, al parecer, á la reina Cristina de Suecia. Para formar una idea de lo fabuloso de su geografía, téngase en cuenta que se dice en ella que el Danubio es el límite entre Rusia y Suecia; los protagonistas, además de la Reina, son el duque de Rusia y los duques de Albania y de Gothia; algunas bellezas de su parte cómica no contrapesan la vaciedad de la parte seria. Los mismos defectos se observan en las piezas verdaderas de espectáculo, *Auristela y Lisidante*, y *Los tres afectos de amor*. De más mérito, pero formada con iguales elementos, es *El conde Lucanor*, obra fantástica, cuya acción alterna entre Egipto y Toscana, y cuyos principales personajes son un príncipe de Rusia, otro de Hungría, el duque de Toscana, el Sultán y una encantadora egipcia; no escasean en ella detalles agradables y poéticos, pero la traza de ópera de su conjunto y lo

alambicado de su exposición, ahogan por completo estas bellezas aisladas. Este drama no tiene nada de común con la célebre colección de novelas de igual nombre, del infante Don Juan Manuel.





CAPÍTULO XI.

Comedias románticas de Calderón.

La enumeración de las comedias de Calderón nos ofrece ahora una serie de dramas, que no pueden calificarse de otra manera, que, con el nombre, demasiado genérico, de comedias románticas. Estas composiciones, que son todas, al parecer, de la exclusiva invención del poeta, por cuya razón no pueden ser comprendidas en las divisiones anteriores, tienen, sin embargo, argumento demasiado serio para que se las llame únicamente comedias, y de aquí que las juntemos bajo el epígrafe tan general indicado, á pesar de lo diverso de sus elementos predominantes.

El pintor de su deshonra.—A quien se sienta dispuesto á dudar del genio sublime de nuestro poeta castellano, le presentaremos esta magnífica tragedia, de lo mejor, sin duda, que

ha escrito Calderón, y que reune todos los encantos de la poesía romántica con notable profundidad psicológica, y una impresión trágica conmovedora en sumo grado. El lugar de la acción del primer acto es la residencia del gobernador de Gaeta, el cual, en la primera escena del mismo, felicita por su llegada al mismo sitio á su amigo el español Don Juan Roca, y á su joven esposa Serafina. Porcia, la hija del gobernador, traba pronto amistad con Serafina, confiándose ambas sus secretos amorosos. La primera cuenta que acepta en secreto las pretensiones del príncipe de Ursino, y la segunda describe con fuego la pasión que le inspiró el hermano de Porcia, Don Alvaro, correspondida por él con igual vehemencia. Pero Don Alvaro se había embarcado después, recibiéndose á poco la noticia de haber naufragado el buque que lo llevaba, pereciendo todos los pasajeros. Esta noticia la anonadó por completo, acabando la obra las instancias repetidas de su padre, para que diese su aprobación, como lo hizo, á su enlace con Don Juan. Serafina, al referir estos sucesos, se impresiona de tal modo por la fuerza de su sentimiento, que cae en tierra sin sentido, saliendo Porcia presurosa para pedir socorro. En este instante se presenta un desconocido, mira á la desmayada y se inclina sobre ella con la expre-

sión del interés más vivo; Serafina abre los ojos, y después de gritar ¡Alvaro! cae otra vez en tierra desmayada. En efecto, la noticia de la muerte de su amante era falsa, porque encontró medio de salvar su vida del naufragio. La escena, en que se encuentran de nuevo los dos amantes en una situación tan dramática, está escrita con toda la perfección y ternura de afectos, de que era capaz el pincel de Calderón, y conmueve hasta admirarnos el principio de este cuadro, que ha de representar la lucha entre el deber y el amor en el corazón de Serafina. La desdichada se empeña con toda la energía de su alma en dominar su inclinación, declarando á Don Alvaro, con fingida frialdad, que se casó con su esposo por deber y por amor. Durante esta entrevista se oye un cañonazo: es la señal que anuncia la partida de Don Juan; Serafina se apresura á acompañarlo á su patria, y Don Alvaro se queda en Gaeta sin esperanza.

El acto segundo nos ofrece á Don Juan, en su residencia de Barcelona, ocupado en retratar á su esposa, por ser aficionado entusiasta á la pintura. La paz y la felicidad rodean, al parecer, á este matrimonio, y hasta los recuerdos de lo pasado se han borrado ya del corazón de Serafina. De repente, al dejar Don Juan sola á su esposa, entra en la habitación

un hombre vestido de marinero: es Don Alvaro, que, no pudiendo resistir á su antiguo amor, se ha encaminado con este disfraz á Barcelona; con nuevas súplicas atormenta el corazón de Serafina, pero ella le representa con tanta energía y elocuencia lo insensato y lo vano de sus deseos, que él resuelve, por su parte, luchar con su amor, y no turbar más, en adelante, la tranquilidad de su amada. Las escenas siguientes trazan con los colores más bellos las fiestas del Carnaval en la orilla del mar de Barcelona. Don Juan, con su esposa, se halla en una quinta de un amigo, situada en la ribera, y se mezcla también con la muchedumbre, entregada á estas diversiones; allí los encuentra Don Alvaro, pero sin acercarse á ellos, porque aparentemente ha triunfado de su amor. Un día, cuando la gente alborozada se abandona por completo á estas fiestas, se oye de repente la voz de fuego. La quinta, en donde habita Don Juan, es presa de las llamas; Serafina, sin sentido, es salvada por su esposo, confiándola á la guarda de Don Alvaro, á quien no conoce; aléjase después para socorrer á otro, que se halla en peligro, mientras que Don Alvaro, en cuyos brazos se encuentra entonces su amada de un modo tan impensado, cede entonces por esta circunstancia al ímpetu irresistible de su amor, vencido en

apariencia, puesto que la tentación es demasiado fuerte: se lleva consigo á Serafina, siempre desmayada; sube en su buque, y se hace á la vela con su víctima. Don Juan se acerca entonces á la orilla, cuando el navío levanta el áncora; descubre que ha sido engañado, y se precipita en las olas para alcanzar á los fugitivos.

En el acto tercero, la acción es otra vez en Gaeta. Don Juan se presenta disfrazado de pintor, habiendo adoptado este traje para entrar con más libertad en las casas de los particulares, y descubrir más fácilmente al raptor de su esposa, con cuya sangre se propone lavar la mancha de su honor. Es presentado al príncipe Ursino, que le da la comisión de retratar una beldad, que ha conocido en una quinta, situada en una arboleda inmediata. El Príncipe, en persona, visita con frecuencia aquella parada de caza, para celebrar en ella secretas entrevistas con su amada Porcia; pero allí se ha refugiado también Don Alvaro con Serafina, para ocultarse de su padre, habiendo llamado su belleza la atención del mismo Príncipe. Don Juan se encamina al lugar señalado, y coloca su caballete detrás de una ventana con rejas, desde donde puede ver al original, que ha de ser retratado, sin miedo á que le descubran. ¿Quién podrá describir su

asombro, cuando reconoce en él á Serafina? Esta aparece allí dormida, y pronunciando en sueños palabras, que atestiguan la pureza de su alma; pero su inocencia no puede salvarla, debiendo sucumbir, como víctima propiciatoria de la deshonra, que, por ella, ha sufrido su esposo. El monólogo en que Don Juan expresa la lucha, que sostiene entre su amor, siempre vivo y ferviente, y entre las inspiraciones de su conciencia, acerca de la vanidad de las leyes del honor, y la necesidad en que se halla de guardar esa costumbre general, es de un patético profundo; preséntase entonces Don Alvaro, y estrecha entre sus brazos á Serafina dormida, pero en el mismo instante suenan dos tiros detrás de la escena, y el raptor y la robada caen en tierra llenos de sangre.

Manos blancas no ofenden.—Este drama es una de las composiciones más admirables y de mayor mérito entre las de su clase, por su enredo, hábil y dramático, en lo general, así en la traza como en el desempeño, interesándonos por lo mismo, y llevando el sello más esplendente de sublime poesía. Serafina, la joven princesa de Ursino, se ve perseguida en su corte por muchos pretendientes á su mano, siendo el más favorecido su primo Federigo, que la ha salvado recientemente de un incendio con peligro de su vida. Este Fede-

rigo, ahora enamorado de ella, es infiel por esta causa á su antigua amada Lisarda, la cual (usando del ardid, tantas veces empleado por Tirso de Molina), se disfraza de hombre, y llega á la corte bajo el nombre del príncipe César de Orbitel para oponerse á los planes de su infiel amante. Al mismo tiempo el príncipe Don César, mancebo de singular belleza, casi femenina, y con el objeto de escapar de la solícita y angustiosa ternura de su madre, se viste á su vez de mujer, y con este disfraz se pone en camino hacia Ursino, para formar también parte de la turba de pretendientes: un suceso casual le impide abandonar sus vestiduras en ocasión oportuna, y llega así á la corte de Serafina. El nuevo Aquiles de Sciros mueve entonces en la Princesa un sentimiento amoroso, que ella confunde con la amistad. Compréndese fácilmente el partido ingenioso, que el poeta obtiene de esta situación, á cuyo desarrollo contribuyen también otros hechos, que utiliza, no siendo posible exponerlo por los límites estrechos á que hemos de reducirnos. El desenlace consiste en que Serafina, cuando Don César al fin se descubre, le ofrece su mano, puesto que su corazón era ya suyo, y Federigo, curado de su olvido pasajero, vuelve apasionado á los brazos de su primera amada.

Un castigo en tres venganzas (1).—Esta pieza no es de las más ingeniosas de Calderón, aunque no pueda negársele el mérito de inspirar vivísimo interés. El duque de Borgoña sabe, con seguridad, que un caballero de su corte tiene relaciones sospechosas con sus enemigos, pero ignora cuál es el culpable. Clotaldo, favorito del Duque, en quien el espectador cree descubrir desde el principio al criminal, intenta descargarse de esta sospecha en un cierto Federico: este último, indignado, desenvaina su espada en presencia del Duque, y es desterrado de la corte por esta causa, triunfando tanto más Clotaldo, cuanto que, de esta manera, se ve libre de un rival en sus pretensiones amorosas para conquistar á la bella Doña Flor, hermana del anciano Manfredo. Federico se ve obligado á desterrarse, abandonando á su amada al mismo tiempo que su patria. Doña Flor, afligida por esta separación, lo es más todavía á consecuencia de otro suceso. Una de sus amigas ha dado una cita secreta en el aposento de Doña Flor al joven Enrico, sobrino del Duque; encuéntrase este último

(1) Escrito lo que antecede, he leído una comedia de Diamante, *Cuánto mienten los indicios y Ganapán de desdichas*, y su argumento es el mismo que el de la comedia de Calderón, por cuyo motivo hemos de suponer que han dado origen á ambas un suceso verdadero ó alguna novela.

allí, cuando entra también Clotaldo, que ha sobornado á una doncella; surge de aquí una riña entre ambos caballeros, y Enrico, herido mortalmente, cae en tierra, y Clotaldo se escapa enmascarado y sin ser de nadie conocido. El choque de sus espadas, en la pelea, hace venir á Manfredo. Flor es sorprendida junto al cadáver ensangrentado, y, en este apuro y para salvar su honor, declara que ella misma le ha dado muerte por defender su honra. Manfredo se ve en el mayor embarazo, porque si se averigua que el muerto, que hay en su casa, es sobrino del Duque, corre peligro su vida, resolviendo entonces alejar de allí secretamente el cadáver. Federico, mientras tanto, se junta casualmente con el Duque y su favorito Clotaldo en una cacería, á que asisten ambos en los montes; el Duque se había quedado dormido, y Clotaldo se acercaba á él para perpetrar su traición y matarlo, cuando se presenta Federico de repente, arrebata el puñal al traidor y salva la vida del Duque; éste despierta al ruido, que ambos hacen, pero el astuto Clotaldo se da trazas de hacerle creer que él ha sido su salvador y Federico el que ha intentado asesinarle, por cuya razón se prohibe al último, bajo pena de muerte, su presencia en los dominios del Duque. Poco después sabe el desterrado, por uno

de sus servidores, que se ha visto bajar de noche á un hombre disfrazado del balcón de Doña Flor, por lo cual, lleno de celos, toma la resolución de penetrar en la ciudad. Lo hace así, como si fuese un mozo de cordel; preséntase en la casa de Manfredo, y lo ocupan en llevarse el cadáver de Enrico; pero lo prenden después en la calle, lo toman por el matador, es condenado á muerte, y puesto en manos de Manfredo para que éste se encargue del cumplimiento de la pena. Clotaldo, mientras tanto, ha forjado un nuevo plan para llevar á cabo sus aleves proyectos; ataca al Duque, pero es desarmado y herido mortalmente, confesando al morir su traición, que él ha sido el matador de Enrico, y sus asechanzas para robar el honor á Doña Flor; quéjase ya el Duque de la ejecución, harto precipitada, de Federico, y visita arrepentido su sepulcro; Manfredo levanta la piedra, que lo cubre, y sale de él Federico lleno de vida, porque una bebida soporífera, para simular que se había ejecutado el suplicio, lo ha privado transitoriamente del uso de sus sentidos; el Duque lo abraza lleno de júbilo, y, para compensar las injusticias, que ha cometido con él, le concede el cargo de Clotaldo, y corona su ventura casándose también al cabo con Doña Flor, su siempre fiel amada.

Amigo, amante y leal.—Se funda en esa lucha, tan repetida, entre diversos deberes; el héroe vacila y duda, impulsado á un tiempo por el amor, por la amistad y por la fidelidad, que debe á su Soberano, llevando tan lejos su abnegación hacia su Príncipe, y su amigo, que hasta se halla dispuesto á sacrificarle su misma amada, y surgiendo de esta complicación de sucesos un nudo muy intrincado, si bien termina al fin en el objeto que se desea, esto es, en el acuerdo más puro y perfecto entre estos tres móviles, antes contrapuestos.

Mujer, llora y vencerás.—El lugar de la acción es Alemania, y el argumento, una contienda fingida entre la hija y heredera del landgrave de Hesse, y sus primos, los príncipes de Lorena. Su plan es muy ingenioso é interesante; pero en su desarrollo se nota ese cálculo frío, y esa falta de movimiento y de poesía, que distingue algunas de las últimas obras de este poeta.

Lances de amor y fortuna.—Los extraños caprichos de la suerte, que, con frecuencia, dispensa al indigno los honores y todo género de felicidades, y deja perecer al digno en la indigencia, constituyen el fin de este drama. Rugero salva la vida á la condesa Aurora de Barcelona, á quien ama, y apela á todo linaje de sacrificios heróicos por ganar su corazón; pe-

ro un concurso fatal de circunstancias hace que el premio de todos sus actos lo recoja su rival, y hasta que su amada los desconozca, logrando, al fin, abrir los ojos de Doña Aurora, la cual, por otrá parte, siempre le ha mostrado cierta inclinación.

Agradecer y no amar.—Es una novela en forma dramática, sólo mediana en su invención y desempeño.

Para vencer amor, querer vencerlo.—Menos rica en su acción exterior que la mayor parte de las comedias de Calderón, no desmerece, sin embargo, de tan gran maestro por su delicadeza psicológica, y por el conocimiento sorprendente, que revela, de los móviles más recónditos del corazón humano. Ya su título deja adivinar, que el triunfo de la razón y de la voluntad sobre la pasión es el motivo capital de esta comedia. César de Colonna, enamorado ciegamente de la bella Margarita, y ya en vísperas de casarse con ella, oye de sus labios la confesión, de que no puede amarlo, aunque lo juzgue digno de ella, bajo todos aspectos, y que sólo ha dado su consentimiento á ese enlace en consideración á los deseos de sus padres. Suplícale, pues, que no celebre con ella sus bodas, y, á la vez, que no descubra su declaración secreta ni al público ni á u padre, sino que esquive el casamiento adu-

ciendo cualquiera otro pretexto plausible. La sorpresa y la pena de César es extremada, y al principio no sabe qué hacer; pero cuando ella lo conjura por el mismo amor, que le profesa, que acceda á sus ruegos, acaba al fin por prestarse gustoso á sus deseos. So color, pues, de creerse indigno de Margarita, abandona á su patria con el corazón desgarrado, y se decide á hacer la guerra esperando encontrar en ella la muerte, ó, por lo menos, ganar por sus méritos el corazón de Margarita. Congraciándose después todo el favor del emperador Federico III, es bastante afortunado para prestar servicios importantes á Margarita; pero mostrándose ésta todavía reservada y sin pasión hacia él, invoca en su ayuda el auxilio de la razón y del honor, y vence de esta manera las sugestiones de su amor.

De una causa dos efectos.—Ya indicamos antes la semejanza de esta comedia con una de las mejores de Fletcher, titulada *The Elder brother*, y enunciamos las sospechas, de que uno de estos dos poetas pudiera haber aprovechado el trabajo del otro; pero es preciso rectificar esta opinión, porque el drama español, por su estilo, ha de ser uno de los últimos de Calderón, no pudiendo haberse escrito antes del año 1625, en que murió Fletcher, y no siendo verosímil, bajo ningún concepto, que el

español pudiera haber conocido el del inglés. La analogía, pues, que hay entre ambas comedias, dimana probablemente de la circunstancia de haber empleado ambos en su composición un pensamiento muy manoseado por los novelistas más antiguos, á saber: que el amor hace sabio al más estúpido (véase la novela de Bocaccio de *Simón é Ifigenia: Decamerón*, jornada 5.ª, novela 1.ª) Calderón nos ofrece ese efecto del amor en un hijo del duque de Mantua, y lo contrario en un hermano suyo, de cuyo contraste resulta un drama muy ingenioso.

Nadie fíe sus secretos.—Tiene alguna semejanza con una comedia, *Yo me entiendo*, que lleva, ya el nombre de Lope de Vega, ya el de Calderón; pero, según todos los indicios, pertenece al primero, porque no hay que pensar siquiera que sea obra de Calderón. La acción, que forma el fondo de ambas composiciones, es parecida á la de *La quinta de Florencia*, de Lope, y sacada probablemente de la misma novela de Bandello: *Yo me entiendo* es más semejante á esa novela, mientras que *Nadie fíe sus secretos*, manifiesta mayor libertad en el manejo del asunto, y sólo la recuerda desde lejos. El protagonista del drama de Calderón es el famoso Alejandro Farnesio, duque de Parma, y el pensamiento fundamental de la

fábula, que el Príncipe y su favorito Don César aman á la misma dama, intentando siempre el primero, instruído del secreto de los amores de ambos, evitar á todo trance la ocasión de que se vean, y de que lleven á cabo su resolución de huir juntos, aunque, después de algunos combates consigo mismo, deja la dama á su amigo. La acción, en cuanto á riqueza de detalles y á interés, vale poco seguramente; no así los caracteres, en cuya traza ha sido feliz el poeta.

El alcaide de sí mismo.—Calderón, en esta comedia agradable, parece que renuncia á su estilo ordinario, y sigue más bien los pasos de Lope de Vega. El argumento es el siguiente: El príncipe Federico de Sicilia ha dado muerte en un torneo, en Nápoles, al sobrino del Rey, huyendo luego para no ser perseguido. Nadie presume quién pueda ser el matador, porque el Príncipe, á causa de la enemistad, reinante há largo tiempo, entre Nápoles y Sicilia, se ha presentado de incógnito y con la visera calada. Para asegurar más su huída, se despoja en un bosque de sus vestiduras lujosas, sustituyéndolas con un traje muy pobre, con el cual implora luego el auxilio de una señora principal, cuyo palacio encuentra á su paso; pretexta ser un mercader, que ha caído en manos de salteadores, y la compasiva seño-

ra, no sólo le promete su protección, sino que manifiesta agradarle mucho su trato, y lo nombra representante suyo en el castillo. Sabe él entonces, con horror, que su bienhechora es la princesa Elena, hermana del que ha muerto á sus manos, y empeñada á todo trance en apoderarse de su matador. Al principio, sin embargo, no teme ser descubierto, puesto que nadie lo ha visto en Nápoles, excepto la infanta Margarita, hija del Rey, con la cual ha entablado relaciones amorosas, á consecuencia de un encuentro casual, habido entre ambos. Mientras tanto, un campesino sencillo, pero algo travieso, llamado Benito, ha encontrado en el bosque los vestidos del caballero, poniéndoselos para que sus compañeros lo contemplen con tan inusitada vestimenta; apodéranse de él los emisarios del Rey, encargados de aprehender al matador de su sobrino, y lo llevan preso á la corte; sus trazas rústicas se interpretan como obra del disimulo, y creyendo el Rey que tiene en su poder al caballero fugitivo, lo envía á la princesa Elena para que lo guarde en su castillo. Ésta á su vez lo entrega al príncipe Federico para que lo custodie, de suerte que el último viene á ser el alcaide de sí mismo. La infanta Margarita se da trazas de penetrar en el castillo para ver allí á su amante, y el alcaide, sabiéndolo, re-

presenta el papel del preso, pudiéndose presumir de antemano cuáles son las situaciones interesantes, que surgen por obra del poeta de este extraño *quid pro quo*. Compréndese ya, después de lo dicho, que la princesa Margarita averigua el secreto, y que ambos llevan el engaño hasta el punto de que el Príncipe consiga su perdón, y de que obtengan el beneplácito del Rey para contraer matrimonio.

La señora y la criada (1).—Es una comedia muy interesante, en general, y muy superior por su vuelo poético á las composiciones dramáticas que se distinguen con ese nombre, y demuestra al mismo tiempo, de la manera más brillante, los talentos de Calderón para lo cómico propiamente dicho. La princesa Diana de Mantua ha sido prometida por su padre al duque de Milán; pero ama al príncipe Clotaldo de Parma, que la corresponde apasionadamente, pero no puede enlazarse con ella en matrimonio, por la enemistad antigua que hay

(1) Machtig flammt Cupido 's Kerze,
Durch Gefahr umsonst verdüstert,
Und die Liebesklage flüstert
In das Echo leichter Scherze.
(*Platen.*)

(Más viva brilla la llama del amor, pasado el peligro que amenazaba en vano extinguirla; y las quejas de los corazones enamorados son á veces risueños juguetes del eco).

entre las dos casas reales. Cuando se acerca el día en que Diana ha de casarse con el odiado Duque, resuelve Clotaldo robarla; pero, por una casualidad, roba á una labradora que se ha vestido el traje de la Princesa. Diana, al mismo tiempo, para evitar esas bodas odiosas, se ha escapado, vestida de aldeana, de la corte de su padre, siendo llevada á Parma por un accidente imprevisto, que ha inutilizado su carruaje. Por la circunstancia, pues, de que la campesina robada es para todos la Princesa, fuera de los que conocen el secreto, pasa Diana desapercibida en el traje impropio de su clase, que la cubre, y forja un enredo muy divertido, en que el mismo duque de Milán renuncia á su prometida esposa, y Clotaldo se casa al cabo con su querida Diana.

Dicha y desdicha del nombre y *La banda y la flor*.—Dos dramas de un gusto muy puro, de fábula complicada é interesante y de situaciones de mucho efecto. En el fondo de estas comedias, como en algunas de las precedentes, y de las que siguen, predominan los mismos elementos que en las demás españolas, distinguiéndose sólo por el colorido que le presta el personal de príncipes y cortesanos que en ellas se presenta, así como por èl tono, también distinguido, correspondiente á la categoría de sus personajes.

El galán fantasma.—La invención de este argumento es de las más felices; está, además, perfectamente calculado, y su desarrollo parece hecho por el poeta con predilección y cariño. El joven Astolfo tiene relaciones amorosas con la bella Julia, á quien el duque de Sajonia pretende también, aunque ella no corresponda á su inclinación. Una noche, estando Astolfo de visita en casa de su amada, penetra en ella el Duque á la fuerza. Los dos rivales riñen. Astolfo cae y es dejado por muerto. La herida, sin embargo, no es mortal; trasladado á casa de un amigo, permanece allí oculto hasta después de su convalecencia, temeroso de la venganza del Duque. Un subterráneo pone en comunicación esta casa con el jardín de Julia, y Astolfo lo utiliza para hacer una visita á su amada. Julia se asusta al principio de su aparición, tomándolo por un fantasma, hasta que le refiere la historia de su salvación, pasando después juntos horas muy felices; para el Duque, no obstante, es siempre un muerto, asombrándolo con sus apariciones, hasta que, en virtud de otros sucesos del enredo, se llega á su desenlace, descubriéndose todo y casándose seguro con Julia, con el beneplácito del Duque.

Basta callar.—En este drama superior rivalizan la gracia de su interesantísima invención

con las galas más ricas y variadas de la poesía, la sencillez con el fuego, la singular delicadeza del plan con lo exquisito de la ejecución, y con los encantos que le presta el lenguaje más harmonioso. Su desarrollo es tan ingenioso y tan complicado como el de las mejores comedias de intriga, propiamente dichas; pero en ésta se respira, además, cierto perfume poético, reinando en su exposición tan brillante poesía, que no puede compararse con aquéllas. Margarita, hija del duque de Bearne, y en cumplimiento de los deseos de su padre, ha sido prometida al conde de Montpellier; encuentra cazando, y en los montes, á un caballero peligrosamente herido, al cual transporta á la corte de su padre para cuidarlo. El herido se llama Don César, y finge haber sido atacado por ladrones; pero, en realidad, es un caballero del séquito del conde de Montpellier, que ha sufrido ese percance por mandato de su Soberano; estaba en relaciones amorosas con la bella Doña Serafina, amada también del Conde, y un día desenvainó contra él su espada, al intentar penetrar primero en el aposento de su amada, y, aunque huyó después de cometer este atentado, la venganza del Conde le alcanzó en su huída; es acogido con benevolencia en la corte de Bearne, en donde calla todos esos sucesos; el Duque le

nombra su secretario, después de curado, y la Princesa siente por él cierta inclinación amorosa, á la que él no corresponde, ni siquiera atiende, dominado sólo por su antiguo amor. Pero el tormento mayor de su destierro es la incertidumbre acerca de la fidelidad de Serafina. Acontece entonces que Roberto, padre de Serafina, viene con su hija á la capital del Bearne, trayendo también en su séquito, disfrazado, al conde de Montpellier, so pretexto de celar mejor á Margarita, pero, en realidad, para estar más cerca de su querida Serafina. Esta última entabla pronto estrecha amistad con Margarita, pero su hermosura despierta pronto el amor del Duque. El poeta, pues, tiene en su mano los diversos hilos de este enredo: la rivalidad del Conde, del Duque y de César; el interés del último en no ser conocido del Conde, que lo cree muerto; después, la inclinación de Margarita á César, en lucha con su amistad á Serafina, etc.; pero estos diversos resortes no sirven, como sucede con frecuencia en las comedias de capa y espada, sólo para urdir una fábula divertida é interesante, sino para distinguir los caracteres y pasiones, en sus diversas fases, y ofrecernos un cuadro, en el cual se confunden, con las tintas más tenues, el amor y los celos, la tristeza y la risa, las ilusiones y la prudencia mundana;

brillando, además, sobre todo este conjunto, el mágico resplandor de la poesía romántica más pura. El desenlace consiste en que Margarita sacrifica su amor á la amistad, y, con arreglo á los deseos de su padre, da su mano al Conde, venciendo el Duque y el Conde sus pasiones, noble y esforzadamente, y consintiendo que Serafina contraiga matrimonio con César, su primero y preferido amor.

El secreto á voces.—De la misma especie que el anterior, como lo es también por su delicadeza, gracia y perfección. *El secreto á voces,* ó las cifras, con que se entienden los dos amantes, sin que nadie pueda comprender el sentido de sus palabras, recuerda igual ardid de la linda comedia de Tirso, titulada *Amar por arte mayor;* pero la invención de Tirso es más ingeniosa que la de Calderón, y de mayor sutileza. Trátase de dos amantes en la corte de León, de quienes todos sospechan, y que, para entenderse sin estorbos, y sin producir en nadie recelos, inventan un medio secreto de hacerlo. Elvira, dama de la corte, es amada por el Rey, conviniéndole acceder aparentemente á sus pretensiones, aunque, en realidad, sea su amante Don Lope, el secretario del mismo Rey. Para contentar á éste, le dirige varias cartas amorosas, como, por ejemplo, la siguiente:

Celosa temo, caro dueño mío,
Que os venzan intereses de una Infanta.
Perdonad, que, en efecto, en verdad tanta,
Contra amor no es valiente el albedrío.
Causóos Don Lope el ciego desvarío
Sin culpa, de sospechas y desvelos:
¿Qué haré yo, combatida de mis celos,
Si el temor me da causa de culparos?
Muriendo viviré con adoraros, etc.

Pero ya ella ha enterado á su querido Lope, á cuyas manos, como al secretario del Rey, llegan todas las cartas, dirigidas á éste, que esas cartas son sólo para él, y que, suprimiendo las tres primeras sílabas de cada verso, averiguará el verdadero sentido de la escritura. Haciéndolo así, estos versos se quedan en la forma siguiente:

Temo, caro dueño mío,
Intereses de una Infanta,
Que, en efecto, en beldad tanta
No es valiente el albedrío.
Lope, el ciego desvarío;
De sospechas y desvelos;
Combatida de mis celos
Me da causa de culparos:
Viviré con adoraros, etc.

Por artificioso que sea este plan de Elvira, supéralo Lope en sus respuestas. Es amado, además de Elvira, de la reina Blanca y de otra dama de palacio, llamada Isabel, aconse-

jándole también la prudencia no oponerse á las sugestiones de las dos últimas, aun cuando se vea obligado, por otros motivos, á hablar con el mayor misterio de la pasión disimulada por la Reina. Dirígese, pues, en apariencia, á Isabel, escribiendo los versos que siguen:

Aunque amante me juzguéis
De otro gusto, y como ingrato
Me presumáis todo olvido,
Yo soy vuestro y no os agravio.
El Rey suspira, Isabela,
Celoso como indignado,
Porque ignora que disculpa
Mis desvelos amor casto.
No os asombre vengativo
(Cuando sepa que en su estado
Don Ordoño favorece
El amor nuestro) Don Sancho;
Su poder, con el de Ordoño,
Aunque temido, es muy flaco;
Contra el amor, todo incendio,
Es pequeño el de Alexandro.
Que he de morir es sin duda
Si os perdiese mi cuidado:
Blanca por vos se desvela;
Será cierto el ampararnos
O ha de ser en yugo eterno
Vuestra belleza el descanso
De mi esperanza, ó la muerte
El remedio, aunque inhumano,
De Don Lope, prenda mía;

Estad segura entre tanto,
Que será con fe invencible,
Bronce en quereros y amaros.
Doña Elvira, que os dió celos,
A Ordoño adora ó su estado:
Ni la quise en vuestra ofensa
Ni deseo, pues os amo.

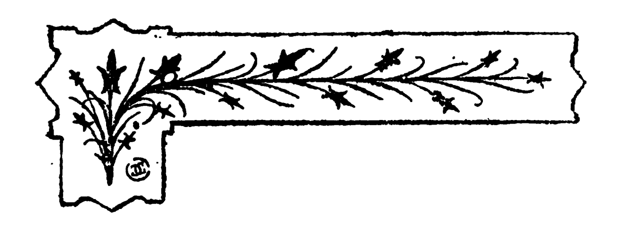
Del contexto de estas palabras, Isabel se cree naturalmente la única favorecida. Pero la Reina tiene la clave para descifrarla, que consiste en leer sólo la primera mitad de los versos y juntarlos. De este modo las palabras citadas forman los versos siguientes, que parecen dirigidos sólo á la Reina:

Aunque amante de otro gusto
Me presumáis, yo soy vuestro:
El Rey suspira celoso,
Porque ignora mis desvelos.
No os asombre cuando sepa
Don Ordoño el amor nuestro.
Su poder, aunque temido,
Contra el de amor es pequeño.
Que he de morir si os perdiese,
Blanca, por vos será cierto,
O ha de ser vuestra belleza
De mi esperanza el remedio.
De Don Lope estad segura
Que será bronce en quereros;
Doña Elvira á Ordoño adora:
Ni la quise, ni deseo.

Pero también la Reina se engaña, porque quien posee la verdadera clave es Elvira, sabiendo que de cuatro en cuatro versos ha de prescindir de las mitades de los mismos, y así recibe de Lope la siguiente seguridad de su eterno amor á ella:

Aunque amante el Rey suspira
No os asombre su poder;
Que he de morir, ó ha de ser
De Don Lope Doña Elvira.

Nos llama la atención, en estos versos, el arte ingenioso, con que unas mismas palabras, sin violencia alguna, sólo con variarlas de lugar, no sólo ofrecen un sentido diverso y muy claro, sino que primero forman dos asonancias distintas y al fin una redondilla. Nos hemos fijado en esta particularidad para demostrar, que muchas veces, cuando se cree á Calderón original, imita sólo á sus predecesores; por lo demás, esa ingeniosa invención de Tirso es simplificada por él, porque la supresión de la primera palabra, en cada verso, y la unión de la restante, constituye su secreto. Ocioso, es, sin duda, decir, por lo que hace al argumento del drama, que *El secreto á voces*, traducido ó imitado, existe en casi todos los repertorios de Europa, y que es, por tanto, una de las obras más conocidas de Calderón.



CAPÍTULO XII.

Comedias de *azar* y algunas otras de Calderón.

Los dramas últimamente mencionados nos llevan, como por la mano, á tratar de las comedias, en que se representa la vida y trato social de la España de esa época. Las composiciones de Calderón, de esta clase, han sido muy famosas desde el principio, y merecen esa reputación bajo todos aspectos, aunque haya de confesarse que el círculo de motivos y de situaciones, en que se mueve, es más estrecho que el de Lope y el de Tirso; son en su especie lo más perfecto que posee el teatro español, pero adolecen tambien de cierta uniformidad. Se ha observado ya antes, que la mayor parte de estas obras de Calderón podrían llevar el título de argumentos fundados en la casualidad, porque esta última es realmente la que de ordinario desata su nudo. Si se quiere en pocas palabras for-

marse una idea general de las condiciones de todas estas comedias, fijémonos en las líneas que siguen, que se han escrito ya en otra obra sobre este mismo asunto (1): Un caballero joven, que vuelve de Flandes, busca en las calles de Madrid la casa de un amigo, en la cual ha de hospedarse; de improviso se le presenta una dama, tapada con un velo, que solicita su protección. Su deber de caballero le impide rehusársela, y la acompaña hasta su domicilio: entonces averigua que la dama es hermana del amigo; éste ama á su vez á otra dama amiga de su hermana, destinada á ser la esposa del caballero recién llegado. Hay también otro tercer amante, despreciado de aquella primera dama, que corría en las primeras escenas las calles de Madrid; y de todos estos amoríos, que se cruzan, dimanan sucesos de todas clases: se confunden entre sí dos damas tapadas, y una escucha desde una puerta inmediata palabras, que, por equivocación, se dirigen á su rival; el galán se esconde, porque oye ruido; es descubierto el segundo, y surge un desafío, interrumpido por la llegada del hermano; y después de otras complicaciones análogas, se desata el enredo de la misma manera

(1) Damas Hinard, *Chefs d'œuvre du théâtre espagnol*: introduction.

que se ha formado, terminando con dos ó tres casamientos, sin contar el del gracioso con la criada.

Los resortes empleados principalmente por Calderón en sus enredos, parecerán más claros todavía teniendo en cuenta que consisten en el amor de dos damas al mismo caballero; en las pretensiones de muchos galanes á la misma doncella, de dos amigos en conquistar las gracias de la misma beldad; en los celos de las enamoradas parejas; en la lucha de deberes entre el amigo y la amada; en la ocultación de las mujeres por medio del velo, y de los hombres con la capa, y en las equivocaciones, que se originan, de ambos medios; en requiebros nocturnos junto á la ventana de una dama, y en cambios, ocurridos con este motivo, cuando se pone otra en lugar de la que se espera; en conflictos de los deberes de la hospitalidad y de la venganza; en desafíos, en casas con dos puertas, en mudanzas de nombres y domicilios, entradas secretas, caminos subterráneos, etc. Los sucesos sorprendentes, las situaciones interesantes, que excitan la curiosidad, y hace surgir el poeta de estos motivos, eran ya proverbiales en vida del autor: llamábaseles *Lances de Calderón*, y no faltaban entonces personas, que criticasen la repetición constante de causas iguales para atraer la atención. Nues-

tro mismo poeta aprobaba estas observaciones, y hasta las formulaba chanceándose. En *No hay burlas con el amor*, dice uno, que ha de esconderse:

> Es comedia de Don Pedro
> Calderón, donde ha de haber,
> Por fuerza, amante escondido,
> Ó rebozada mujer.

En *Bien vengas, mal, si vienes solo*, dice también:

> Que debe de ser comedia,
> Sin duda, ésta de Don Pedro
> Calderón, que hermano ó padre
> Siempre vienen á mal tiempo.

Pero como el poeta aceptaba, en broma, aquello mismo que se le censuraba, y, no obstante, proseguía siempre haciendo lo que antes, hubo de provenir esto del conocimiento que tenía de su talento particular para desenvolver estos motivos dramáticos, y de su inventiva inagotable para dar forma é imprimir nuevo colorido á esos materiales uniformes; razón también para que nosotros, recordando la igualdad de los resortes de estas piezas, nos admiremos del arte infinito, con que el autor, del mismo fondo, y de iguales elementos, obtuviese tan extraordinaria variedad de resultados. En efecto, ningún otro poeta ha poseído, en tan supremo grado como Calderón, la facilidad de for-

mar combinaciones, siempre nuevas, de argumentos tan sencillos como repetidos, é imprimirles nuevos giros y sacar situaciones interesantes; en acumular sorpresas sobre sorpresas, y en desenvolver la acción principal con otras paralelas, de tal suerte, que el espectador sigue, con una situación constante, los hilos, que se entrecruzan, de esa urdimbre, hasta llegar á su desenlace. La especialidad de nuestro poeta, en esta parte, ha sido confesada hace ya tiempo, y hasta Linguet, en la época en que no se aceptaban teóricamente las excelencias del drama español, aunque sí en la práctica, por las copias é imitaciones que se hacían de ellos, declara que Calderón, en este linaje de bellezas, es muy superior á todos los poetas conocidos. Si, pues, las comedias de esta clase (á las cuales denominamos comedias de *capa y espada*, por representarse todas en esta forma), se distinguen por sus propiedades, ya indicadas; por su gran variedad, á pesar de su semejanza; por su mérito poético; por su vida y animación, que atrae nuestro interés con extremo, ha de añadirse también la circunstancia, que aumenta, asimismo, el encanto que nos producen, de trazar fielmente las costumbres, la vida ordinaria y los caracteres especiales del Madrid de su época. Las aventuras novelescas, que, en esta ciudad de las serenatas,

estaban á la orden del día; la extraña mezcla de civilización, casi refinada, y de ferocidad, casi propia de la Edad Media; las escenas galantes del Prado; las citas nocturnas y amororosas en las rejas; los sangrientos desafíos de los caballeros; el fogoso amor, así como la afición á las intrigas y las astucias, de los amantes; la alegría y la ligereza; la iniciativa de los caballeros en sus empresas, no espantándoles ningún peligro; la ternura y la abnegación de las damas, y también su espíritu vengativo y su facilidad en ofenderse por motivos livianos: todo esto, repetimos, se encuentra en esas comedias, con tanta verdad, que quizá no haya otro documento más fiel para estudiar y conocer las costumbres de los antiguos españoles. Pero indiquemos también algunos otros rasgos chocantes de estos cuadros extraños. La desconfianza y el rigorismo, en cuanto toca al honor, es tan grande, que, cuando es sorprendido un hombre en casa de una dama, aun cuando no haya la menor duda de no existir entre ellos relaciones criminales, obliga al padre ó al hermano á matarla, sin vacilaciones, como si fuese culpable. Tan fuerte es el deber del caballero de amparar á la mujer, que cualquiera dama puede solicitar del primero que se encuentre, que la proteja contra todos con peligro de su vida. Tales son los celos y las pre-

tensiones de amor exclusivo, que, cuando un galán habla con su dama, en la ventana, no consiente que ninguno de los transeuntes pueda molestarlo en lo más mínimo, habiendo de morir, sin falta, el que lo haga; la obligación de recíproca ayuda entre los caballeros faculta al que ha dado muerte á alguno, si lo persigue la justicia, á pedir socorro al primero que se presente, debiendo éste acceder á su demanda, prescindiendo de todo deber y de toda otra consideración.

Todas estas particularidades han de tenerse en cuenta por el lector moderno, para entender bien las comedias de capa y espada de Calderón, y todas ellas han de suponerse y afirmarse para comprender bien estas composiciones, esto es, como las apreciaban los espectadores de aquella época. Menester es también que, como aquel público para quien se escribían esas piezas, consideremos como sucesos ordinarios á las muertes causadas por los celos, por la venganza ú otros motivos análogos, sin impresionarnos por ellas vivamente, ni creer que interrumpan en lo más mínimo la tranquilidad del espectáculo, porque muchas veces encontramos el deber de vengar la muerte de un pariente en lucha con otros deberes, la ocultación de alguno que ha matado á su adversario en desafío, ú otros su-

cesos de la misma índole, trágicos, según nuestras ideas, pero usados entonces como resortes de los enredos más cómicos; á menudo vemos también, en medio de escenas de la misma clase, que un padre ó un hermano sacan su espada y matan á la hija ó á la hermana, de quienes recelan, afligiéndonos y haciéndonos sospechar un desenlace triste, mientras que los españoles de entonces no se preocupaban mucho de estos hechos, ni se perturbaba en lo más mínimo por esos casos frecuentes la serenidad aneja al conjunto dramático. Finalmente, es necesario también, para darnos cuenta de esa explosión repentina de afectos y de sus mudanzas continuas é inesperadas al leer estas composiciones y al observar su repetición, que recordemos la movilidad y el fuego de los habitantes del Mediodía, y la exageración que las costumbres de la España de entonces daban á esos mismos afectos. La severa vigilancia á que estaban sometidas las mujeres, acrecía las dificultades de llegar hasta ellas; excitaba los celos y el disimulo cuando intervenía la presencia de un tercero, y extremaba todo esto la violencia del amor, é inflamaba con más fuerzas los deseos. Si las señoras de nuestro tiempo se quejan, pues, de la tibieza y hasta de la frialdad de l(hombres, atribúyanlas principalmente á la li

bertad de que gozan, siendo, por tanto, el medio más seguro de inspirar á los enamorados ese ardor fogoso, volver ellas de nuevo á su antigua esclavitud.

Aun cuando no se pueda negar que las costumbres de la nobleza española, tales cuales las pinta Calderón, no brillan por esa pureza absoluta, que les han atribuído algunos críticos más entusiastas que amigos de la verdad, no es posible tampoco desconocer que la adornaban muchas prendas distinguidas y recomendables, en cuya virtud obtienen nuestras simpatías los caballeros y las señoras de Calderon por su fina galantería, por la ternura y variedad de sentimientos (causa de su tendencia al amor exclusivo, y que condena hasta la más leve anfibología en la conducta), la observancia rigorosa de los deberes de la amistad y de la gratitud, la adhesión y la fidelidad hasta la muerte al Soberano legítimo, la conmiseración con el enemigo vencido, y el sacrificio completo de la voluntad y del corazón al objeto ó la persona que ha elegido su amor.

Para que el lector asista de un modo inmediato á la vida de los españoles, tal como se representa en estas composiciones, y para demostrar, á la vez, lo fielmente que se retratan estas costumbres en las comedias de Calderón, copiándolas de la realidad, intercalamos ahora

algunos párrafos del interesante viaje, olvidados por completo, de la condesa d'Aulnoy por España. Dice así, en dos cartas, fechadas en Madrid en 27 de junio y 25 de julio de 1679:

«Si yo quisiera contar todos los sucesos trágicos de que oigo hablar aquí un día y otro día, habías de creer que este país es teatro de las escenas más horribles del mundo. Da ocasión á ellas de ordinario el amor, el afán de satisfacerlo, y el castigo del mismo. Nada hay que los españoles no emprendan por este motivo, ni obstáculo alguno que pueda refrenar su valor ni contener su ternura. Los celos son su pasión dominante, menos, según se juzga, por la parte que tenga en ellos el amor, que por espíritu de venganza y por el afán de mantener inmaculado el lustre de su nombre, ó porque no pueden sufrir que ningún otro les sea preferido, ó porque los desespera cuanto se asemeja á insulto ó degradación; pero, en fin, sea de esto lo que quiera, es lo más cierto que la nación española es en este punto bárbara y salvaje. Las mujeres están como divorciadas de los hombres, pero, á pesar de esto, saben muy bien escribir sus billetes, dando citas á los que aman: grande es el riesgo para ellas, para sus amantes y para los mensajeros; pero desafiando ese peligro, se dan trazas hábiles con su ingenio y con su dinero para es-

quivarlos, y burlarse del Argos más vigilante.

»Los hombres solteros, cuando llega la noche, acostumbran, después de pasear por el Prado y tomar una comida frugal, montar á caballo, llevando á las ancas á sus escuderos, y lo hacen así para no perderlos de vista, porque como cabalgan rápidamente por las calles en la obscuridad más completa, sería imposible que los siguiesen sus escuderos; también temen ser atacados por detrás, y el escudero sirve para parar los golpes y vigilar en defensa de su amo, aunque lo más general es que, en estos casos, tomen la huída estos defensores que no se suelen preciar de valientes. Estas cabalgatas nocturnas se celebran en honor de las damas, y los caballeros españoles por ningún precio del mundo dejan de consagrarse á esta ocupación por las noches; hablan con sus amadas por las ventanas, entran á veces en los jardines, y también, cuando pueden, en sus casas; se aventuran en ocasiones hasta la alcoba, en donde duerme el esposo de su adorada, y hasta se me ha dicho que así se ven años enteros, sin hablarse una palabra, por temor de ser descubiertos.

»Nunca, en Francia, han sabido amar tanto como los españoles aman, encontrando yo que á todos superan, y, prescindiendo de sus tiernos cuidados, de sus servicios constantes y de

su abnegación hasta la muerte (porque ni el marido ni los parientes perdonan jamás), en la fidelidad y el secreto, que siempre se guarda. Nunca se oye que algún caballero se alabe de los favores, que le ha concedido su dama; hablan de ellas con tanta veneración y tanto respeto, como si fuesen sus reinas. También las damas, por su parte, ponen todo su empeño en no agradar más que á su amante: sólo en él piensan; y si no lo ven, encuentran medio de consagrar á su amor muchas horas, ya escribiéndoles, ya hablando de él con alguna amiga de confianza, ó pasando el día entero en la ventana sólo por acecharlo al pasar. En una palabra, si me atengo á lo que he oído, puedo asegurar que España es el país clásico del amor.................................

Mientras los señores hablan con sus amadas, los criados, con los caballos, esperan á cierta distancia de la casa....... Además de los medios indicados, de que se valen los enamorados para llegar hasta los objetos de su amor, hay también otros, porque las señoras se visitan con mucha frecuencia, y nada es más fácil para ellas que taparse con un velo, deslizarse por alguna puerta excusada, subir en una litera y encaminarse á donde se les antoja. Mucho les ayuda la particularidad de que tod ellas, por un pacto tácito, guardan inviolabl

mente los secretos, y cualquiera que sea el altercado ó la disputa que se promueva entre ellas, jamás abren sus labios para venderse unas á otras. Su discreción, en este punto, no merece incondicional alabanza; pero las consecuencias de su ligereza serían aquí más desastrosas que en ninguna otra parte, porque aquí también se mata sólo por sospecha. Las buenas españolas son muy astutas y saben hacer excelente uso de esta prenda, porque como todas las casas tienen puertas traseras, pueden salir á la calle cuando les parece; y como es frecuente que un hermano viva con su hermana, un hijo con su madre ó un sobrino con su tía, sirve esto de pretexto ú ocasión para verse. El amor es aquí naturalmente ingenioso, y apela á todos los recursos para satisfacerse, permaneciendo siempre fiel y constante. Hay intrigas de este género que duran toda la vida, aunque no se haya malgastado una sola hora en perder de vista su término; se aprovechan todos los instantes, y cuando los amantes se ven y quedan contentos, no hay que pedir otra cosa....... A veces sucede que una dama, envuelta en su velo para no ser conocida y con traje muy sencillo, se encamina á pie al lugar de la cita. La ve un caballero, la persigue, y se empeña en hablarla; pero incómoda con este acompañamiento, se dirige á cualquiera

de los que pasan, y, sin darse á conocer, le dice: «Yo os ruego que os interpongáis para impedir que este majadero me siga.» Esta súplica es una orden para el galán español: habla con el que la molesta, le ruega que no la siga, le aconseja que la deje ir en paz, y, si no accede á su deseo, hay que sacar las espadas; de suerte que, por un encuentro de esta especie, se derrama sangre por una señora á quien no se conoce. Ésta, mientras tanto, se aleja de allí, y los dos caballeros pelean, encaminándose ella á donde la aguardan. Acontece en ocasiones, y esto no deja de ser original, que el mismo marido ó el hermano de la dama en cuestión, son quienes la protegen de las persecuciones del imprudente, y, por tanto, le ayudan, sin saberlo, á que corra á los brazos de su amante....... Sucede también que cualquiera encuentra á su amada en la calle, y no estando cerca su propia casa, entra sin más contemplaciones en otra ajena en donde á nadie conoce; pide al dueño que le ceda su habitación, porque acaso no se le presente otra coyuntura como aquélla para hablar con su dama, y, en efecto, el dueño lo complace, y deja en su casa solos al galán con su amada. En una palabra, se hacen las cosas más increíbles por lograr una entrevista de un cuarto de hora....... Madrid entero parece una gran jau-

la, porque todas las casas, desde el piso bajo hasta el más alto, están llenas de celosías, y no sólo las ventanas, sino también los balcones. Detrás de ellas se ven siempre á las pobres mujeres que miran á los transeuntes, y que, cuando se atreven, abren la celosía. No hay noche que no se den, en los distintos barrios de la ciudad, cuatrocientas ó quinientas serenatas. Verdad es que tienen su merecido premio, porque la dama más bella se vanagloría y se cree tan feliz como una reina cuando cualquier galán toca ante su ventana el laúd ó la guitarra, y entona una endecha con voz apasionada.»

Tal es, trazada con exactitud por el pincel de una testigo de vista, la vida, y tales son las relaciones sociales que aparecen en las comedias de capa y espada de Calderón. Pero para que se forme una idea más clara de la naturaleza de estos dramas, insertamos en seguida un extracto del argumento de la titulada

Antes que todo es mi dama, una de las mejores de esta clase. Dos caballeros, Lisardo y Don Félix, antiguos é íntimos amigos, se encuentran impensadamente en Madrid después de una larga separación, y recuerdan los sucesos anteriores de su vida, comunicándose al mismo tiempo sus amoríos. Cuenta Don Félix que en Granada ha herido mortalmente á un caballe-

ro en desafío, y que, después, accediendo á las súplicas de sus parientes, y por huir de la justicia, se ha venido á Madrid; ya en la corte, ha visto una joven encantadora, que corresponde benévola á sus pretensiones amorosas, y cuya posesión ha de hacerlo feliz. Lisardo confía á su amigo otra historia amorosa de la misma índole, hallándose también enamorado de otra dama hace poco tiempo, y se separan luego ambos para acudir á sus obligaciones amorosas.

El lugar de la escena cambia representando la casa de Laura, la amada de Don Félix. Don Iñigo, padre de aquélla, recibe sorprendido una carta de Granada, por la cual le recomienda eficazmente á Don Félix un amigo de su juventud: sale, pues, inmediatamente para buscar á su recomendado; Laura recibe, por intermedio de un criado, y como regalo de su amante, una banda, suplicándole aquél que la lleve en recuerdo de su amor; pero teme llamar la atención de su padre si se la pone en seguida, por cuya razón la envía á su amiga Clara, para que se la devuelva luego ella, como si fuese verdaderamente quien le hiciera este obsequio. Pero Clara es la amada de Lisardo, y éste la ve adornada con la misma banda que observó antes en manos de Don]lix: al punto se despiertan sus celos, moteja

infiel á su dama y corre en busca de Don Félix para decirle que ambos están enamorados de una misma persona. La confusión que de aquí nace es penosa por extremo, proponiendo Don Félix, para desvanecerla, presentarse ambos á Clara: desaparece entonces la equivocación, porque Laura y Clara están juntas; cada uno de los amigos reconoce á su amada respectiva, y saben de sus labios la verdad de lo ocurrido con la banda; pero mientras se regocijan así con tan plausible desenlace, viene una criada y dice que el hermano de Clara ha llegado justamente de Granada, viéndose ambos obligados á ocultarse por consideración á las damas.

En el acto segundo, cuenta Lisardo al gracioso, su criado, la traza con que él y su amigo escaparon con felicidad de la situación comprometida de la noche anterior; pero mientras habla así, entra el padre de Laura y pregunta por Don Félix. Lisardo cree que este anciano se propone hablar á su amigo de la visita hecha á su hija, y para evitarle ese disgusto se hace pasar por Don Félix; Don Iñigo, sin embargo, le estrecha amistosamente las manos; dícele que el padre de Don Félix le ha escrito desde Granada recomendándole su hijo, y le ofrece sus servicios. Pero Lisardo no puede desdecirse, viéndose forzado á representar el mismo papel que ha elegido. Cuando el

anciano se aleja, llega el verdadero Don Félix: Lisardo le refiere lo sucedido, y el objeto laudable que lo guiaba, pero su amigo apenas lo escucha por haber recibido un billete de Laura, dándole una cita secreta; igual invitación recibe también Lisardo de Clara, y uno y otro no piensan en otra cosa que en la dicha que les aguarda. En la escena inmediata aparecen Clara y su hermano Antonio, recién venido de Granada. Antonio ha visto á Laura, y ha concebido por ella una viva pasión, consiguiendo de su hermana que le dé un encargo para su amiga, y le proporcione ocasión de acercarse á ella y hablarla. Los espectadores asisten después á la entrevista nocturna entre Laura y Don Félix, interrumpida por la llegada de Don Antonio, portador del encargo de su hermana. Don Félix se esconde, accediendo á los ruegos de su amada, y averiguando desde su escondite que Don Antonio es el mismo caballero, herido por él en Granada; y aun cuando este descubrimiento lo soliviante naturalmente, al presenciar los extremos amorosos del visitante con su dama, le es ya imposible contenerse: preséntase con la espada desnuda, y, cuando ambos combaten, se anuncia la llegada de Don Iñigo. Don Félix se oculta de nuevo; Don Antonio excusa su presencia con el encargo de Clara, y se retira. Don Iñigo

cuenta á su hija que conoce ya á Don Félix, que le ha agradado mucho, y que se propone ofrecerle su casa para vivir en ella. De repente se oye ruido en el aposento inmediato; el anciano quiere averiguar lo que es, y la angustia de Laura es mortal sabiendo que Don Félix está allí escondido: para evitar las consecuencias, declara á su padre que le ha dado en secreto palabra de casamiento. Aunque es grande la sorpresa de Don Iñigo al oirlo, no se encoleriza al cabo, puesto que no podrá desear otro yerno más simpático.

Busca en seguida al amante, sacándolo de su escondite; pero la sorpresa de Laura es extraordinaria, al encontrarse con Lisardo, porque Don Félix, con ayuda de una criada, ha podido huir por una puerta trasera, y Lisardo, que estaba de visita en casa de Clara, se ha refugiado en la de Don Iñigo, huyendo de la primera por la vuelta repentina de Don Antonio, y ocultándose en el mismo lugar, en que estuvo antes Don Félix. Laura se llena de confusiones, siendo mayor su extrañeza al notar que su padre llama Félix á Lisardo, y le ruega que inmediatamente se case con su hija. En este instante se oye ruido de espadas en la calle, y las voces de Don Antonio y Don Félix, que pelean, y á la vez los gritos de socorro de Clara, diciendo: «¡Que matan á mi hermano!»

Lisardo duda, en el instante, á qué lado inclinarse, puesto que á un tiempo lo llaman su amigo y su amada; pero sale al fin corriendo, y exclama: «¡Antes que todo es mi dama!»

En el acto tercero, Lisardo y Don Félix han regresado á su domicilio; el desafío nocturno fué interrumpido por la llegada de algunas personas, deliberando ambos, entonces, cuál ha de ser su conducta en el estado en que se encuentran las cosas. Pero anuncian de improviso la llegada de Don Iñigo; Lisardo, el presunto Don Félix, se oculta, y el verdadero Don Félix recibe al anciano, pretextando la ausencia de su amigo. Extráñalo mucho Don Iñigo, y encarga á Don Félix que diga á su compañero, que espera inmediatamente su casamiento con su hija, y que, en caso contrario, ha de darle una satisfacción sangrienta. Don Félix promete hacerlo; vase el anciano, y acuerdan ambos amigos que Lisardo celebre una conferencia secreta con el padre de Laura, y que le descubra sin ambajes la verdad. Don Iñigo, receloso y resuelto á pelear, acude á una cita, que se le da en compañía de Don Antonio; Lisardo le cuenta que él no es Don Félix, y las circunstancias, que le obligaron á tomar su nombre; añade, que, estando de visita en casa de Clara, huyó de ella refugiándose en la de Don Iñigo; pero el anciano se encoleriza, y

califica de agravio ese yerro; Antonio saca también su espada para vengar en Lisardo la visita secreta hecha á su hermana; Don Félix, que asiste escondido á esta escena, sale también para socorrer á su amigo, y el combate se hubiera llevado á efecto, á no sobrevenir mucha gente que obligara á los combatientes á retirarse. Don Félix se queda solo en el teatro, y viene un criado á anunciarle que Lisardo está peleando con los alguaciles; y, cuando Don Félix se propone salir volando á su socorro, aparece Doña Clara pidiéndole protección contra su hermano, que intenta matarla por su entrevista nocturna con Lisardo; vacila entre socorrer á su amigo ó á su dama, cuando se presenta Don Antonio, y se empeña en levantar el velo de Doña Clara; Don Félix no lo consiente, porque así se lo manda su deber de caballero, y relucen de nuevo las espadas; pero entonces oye, desde la casa de Don Iñigo, las voces de socorro de Laura, á quien su padre, furioso, amenaza con un puñal, y acude á ella corriendo, no sin decir antes lo que sigue:

Bien sé que mi obligación
Es valeros, bella Clara,
Porque de mí os amparásteis;
Bien sé que en esta demanda,
Mi obligación, Don Antonio,

Es no volveros la espalda;
Bien sé, Lisardo, que sois
Mi amigo, y que os hago falta;
Mas mi amigo, mi enemigo,
Y la dama que se ampara
De mí, todos me perdonen,
Que *antes que todo es mi dama*. (*Vase.*)

Entonces acude Lisardo corriendo y toma bajo su protección á la afligida Clara, declarando que él es su esposo. Poco después llegan Félix y Laura, y Don Iñigo persigue á ésta con la espada desenvainada, vociferando:

.... De mi casa
No ha de llevar á mi hija
Quien su esposo no se llama.
....
Pues ¿cómo vos defendéis
Que otro lleve á quien aguarda
Ser esposa vuestra?

LISARDO.

Como
Don Félix, que es quien la ama,
Es su esposo y es mi amigo.

DON FÉLIX.

Y quien se rinde á esas plantas
Asegurando que soy
Don Félix, y que la causa
De que Lisardo tomase
Mi nombre, siempre fué Laura.

DON ÍÑIGO.

Si yo en mi casa le hallé...

DON FÉLIX.

Como yo me satisfaga,
Siendo su esposo, ¿qué importa?
....

LISARDO.

Sólo lo que ahora falta
Es que Don Antonio y Félix
Sean amigos.

La extremada complicación del plan de la mayor parte de estas piezas, hace imposible dar noticias detalladas de sus argumentos, no pudiendo comprenderse éstos sino por medio de una clarísima exposición de los elementos diversos que los componen. Limitémonos, por tanto, á apuntar algunas indicaciones. Las comedias *Casa con dos puertas*, *La dama duende*, *El escondido y la tapada*, tienen todas de común, que exigen inusitada preparación mecánica y escénica, la primera una doble entrada, la segunda una puerta secreta, y en las otras dos un aposento ó habitación oculta, causas de diversas equivocaciones y motivo capital de las situaciones más sorprendentes. *Casa con dos puertas* se distingue por el ingenio extraordina-

rio de su autor, puesto que, de un motivo muy sencillo, forma una fábula con extremo complicada, y notable, sin embargo, por su claridad. *La dama duende* ha sido una de las obras más aplaudidas de Calderón por la delicadeza y moralidad de su enredo, y á la vez por la gracia inimitable de todas las escenas. En *El escondido y la tapada* se ostenta el talento eminente de su autor, imprimiendo en su acción giros siempre nuevos, que mantienen el interés, y atraen al espectador de tal suerte, que por grande que sea su perspicacia y su fijeza, apenas puede seguirla: es de las comedias más brillantes de Calderón, y puede servir para probar, con este solo ejemplo, que la comedia española, en el arte de desarrollar un argumento, deja detrás de sí á larga distancia á cuanto han hecho en esta parte los poetas de todas las demás naciones. En *El encanto sin encanto*, como antes dijimos, ha utilizado Calderón un plan dramático de Tirso de Molina, si bien hemos de confesar, sin menoscabar en lo más mínimo la fama de tan célebre poeta, que, á nuestro juicio, el trabajo de su predecesor es de mucho más mérito que el suyo. *Peor está que estaba*, es, al contrario, una composición tan llena de encantos como de belleza: como el título indica, la situación de sus distintos personajes se va haciendo desde un principio peor y más emba-

razosa, y desde las primeras escenas hasta su desenlace nos ofrece una serie no interrumpida de situaciones interesantes y siempre diversas, y, sin embargo, todas ellas, hasta en sus pormenores más insignificantes, están perfectamente motivadas. *Mejor está que estaba*, comedia opuesta á la anterior, es menos rica que ella en cuanto á su acción externa, pero rebosando, en cuanto á afectos y pensamientos, frescura poética y fuego juvenil. En *Los empeños de un acaso*, como su título mismo anuncia, es la casualidad la palanca más poderosa de la acción: las combinaciones, los sucesos, los resultados que se enlazan entre sí, son tan varios, trazados con tanto ingenio y unidos por un lazo tan estrecho, que la curiosidad de ver cómo el poeta sale airoso de tantos obstáculos acumulados, inspira el mayor placer, tanto al que la lee como al que la oye, sin dejar á su atención un solo momento de descanso. Lo mismo puede decirse de *Bien vengas, mal, si vienes solo*, cuyo enredo, en lo más esencial, puede condensarse en las palabras siguientes: Don Luis presencia una noche un desafío delante de su casa, de cuyas resultas uno de los dos combatientes cae en tierra con una herida mortal. El vencedor se aleja á paso rápido del lugar de la contienda, no pudiendo apresarlo Don Luis, pero sí á su criado, de quien

averigua con trabajo que el fugitivo es un cierto Don Juan, amante de Doña María, la hermana de Don Luis. En la escena inmediata se nos presenta Doña Ana, novia de un galán llamado Don Diego, á la cual pretende también Don Luis, no sin hacerle ella entrever algunas esperanzas de buen éxito; visítala Doña María, y la entrega un retrato de Don Juan, suplicándola que lo guarde, obligándola á ello el miedo que le inspiran las sospechas de su hermano. Don Diego llega á ver este retrato en poder de su novia, excitando en él celos rabiosos. Don Juan, perseguido por la justicia á causa de la muerte de su rival, ruega al padre de Doña María, amigo del suyo, que le conceda un asilo en su casa, escondiéndose en una habitación oculta para escapar más fácilmente; pero Don Diego es pariente del difunto y debe vengar su muerte; Don Luis es causante también de mayor discordia por sus celos de Don Diego, y por las sospechas que tiene de su hermana y de Don Juan; en una palabra, los resortes contrarios que concurren en esta fábula, son tan numerosos, que parece imposible su conciliación; pero el poeta, gran maestro en el arte de desarrollar un argumento, combina de tal modo todos los hilos de esta urdimbre, que, cuando el enredo es más complicado y parece imposible su desen-

lace, nos presenta éste de repente de la manera más natural y satisfactoria.

Todas las comedias mencionadas hasta ahora pueden considerarse como piezas de intriga ó enredo, ó más bien de acción muy complicada, en la significación más genuína de la palabra, ó, lo que es lo mismo, como obras dramáticas, cuyos factores importantes para producir la acción, son circunstancias y situaciones externas y extraordinarias, atrayendo todo el interés hacia su argumento, contribuyendo también la casualidad considerablemente á aumentar la complicación de la fábula, y prescindiendo, por lo mismo, de la pintura de caracteres. Los mismos elementos, en toda su pureza, juegan en *Fuego de Dios en el querer bien*, *Cada uno para sí*, *Con quien vengo vengo*, *También hay duelo en las damas* y *El maestro de danzar*.

El astrólogo fingido y *No hay burlas con el amor*.—Son propiamente comedias burlescas, ó, más bien, entremeses ó sainetes. La primera se distingue por sus gracias inimitables y sus situaciones divertidas; pero el asunto no se prestaba á extenderse hasta componer una comedia en tres actos, y su parte cómica se hubiese concentrado mucho mejor en un entremés. En *No hay burlas con el amor* se nos ofrece una dama presumida y muy llena de su

importancia con *vis cómica* extraordinaria, y á la vez un enredo que consiste en las pretensiones de un galán enamorado verdaderamente de la hermana de aquélla, pero temeroso de los obstáculos que puede suscitarle tan vana é insensata señora, por cuya razón finge amarla y habla con ella con frases rebuscadas, logrando de este modo conseguir el objeto que su pasión le inspira. Muy parecida á esta última pieza es la titulada *Hombre pobre todo es traza*, comedia que V. Schmidt caracteriza con mucha exactitud, recordando *El lazarillo de Tormes* y *El Guzmán de Alfarache*, porque el protagonista, en efecto, se asemeja mucho á aquellos caballeros de industria, de espada y de retorcidos mostachos, descritos en esas novelas picarescas; aunque no estará de más añadir que nunca Calderón se deja caer en los lodazales que son, á veces, tan del gusto de Mendoza y de Alemán, y que ennoblece á un tiempo las costumbres y los tiempos.

En *Guárdate del agua mansa* no sólo el trazado y desarrollo del enredo son de un arte consumado, sino que también brilla por la pintura de caracteres, por su singular gusto y excelencia poco común. Don Alonso tiene dos hijas, que, desde la muerte de su madre, se han educado en un convento, que ambas abandonan al trasladarse su padre de Méjico

Madrid. Clara, la hermana mayor, es pacífica y callada, y dice que á todo prefiere el silencio del claustro. Eugenia, la menor, es, al contrario, más viva y resuelta, agradándole el trato del mundo, razón suficiente para que su padre se proponga casarla antes. Preséntanse diversos pretendientes á su mano, y, entre otros, un hidalgo campesino, sencillo y rústico, natural de Asturias, y de nombre Toribio, blanco de continuas burlas de ambas doncellas. Mientras Clara reprueba los proyectos, algo libres, de su hermana, urde ella el enredo más astuto, haciéndose pasar por Eugenia, envolviendo en sus redes al futuro marido que se le destina, engañando á la dueña que la guarda, y convirtiéndola en auxiliar de sus planes. Resulta de esto, al cabo, que la viva y mundana Eugenia no adelanta nada en sus amores, mientras la callada y pacífica Clara se apropia sus pretendientes. El cándido y rústico Toribio es un personáje hábilmente diseñado y de un carácter cómico extraordinario, y de aquí que esta caricatura tenga semejanza con las comedias llamadas de figurón.

Mañanas de abril y mayo.—Esta es una comedia muy parecida á las anteriores en espíritu y colorido, y que también se distingue por la hábil pintura de sus caracteres. El antitipo, ó contraste de Toribio, es en ésta un pe-

timetre ilustrado y vanidoso. Calderón, sin embargo, no usa nunca de ese estilo grosero y bajo, que tanto nos ofende en las comedias de figurón de otros poetas; ni los personajes de caricatura son nunca en las suyas las figuras más interesantes, sirviendo tan sólo sus extravagancias para hacer resaltar más otros nobles caracteres.

No siempre lo peor es cierto.—Podría clasificarse, por sus personajes y por sus contornos exteriores, entre las comedias de capa y espada; pero su tono más serio, casi sentimental, y su argumento, la separan evidentemente de las demás producciones de esta clase. Don Carlos, amante de Doña Leonor de Lara, encuentra de noche un hombre en el aposento de su dama, tomándolo por su rival equivocadamente, y, bajo el imperio de otras diversas circunstancias, le da muerte impulsado por sus celos. Para salvar el honor de su amada, se la lleva consigo y la protege, considerándola culpable, y sin prestar atención alguna á sus protestas de inocencia. Un concurso de muchas concausas, y una acción accesoria enlazada hábilmente con la principal, contribuyen á aumentar más y más las sospechas de Carlos, y casi á inspirar dudas á los espectadores, hasta que al fin aparece la verdad en todo su esplendor, y Carlos se convence de que

Leonor le ha sido siempre fiel. Si nos admira en este drama el desarrollo de la fábula, por el ingenio delicado de su autor, no nos encanta menos su argumento principal por los caracteres de Don Carlos y de Leonor, trazados con tanta fuerza como gracia: el del uno, de nobles y magnánimos pensamientos, y arrastrado, no obstante, por esas mismas cualidades á concebir sospechas injustas, y el de Leonor, por su dulzura y por su afecto constante á aquél, que tanto la ofende. Ambos personajes excitan nuestro interés en sumo grado.

Mañana será otro día.—Análoga á la precedente. «Si la primera, dice V. Schmidt, nos da á conocer la índole divina de la mujer, que, mortificada por una desconfianza injusta, deja ver todo el mérito de su carácter, por cuya razón Leonor aparece desde un principio enamorada, debiendo á este mismo amor su desdicha, en ésta se nos ofrece una flor, aún no abierta, que se desenvuelve á nuestra vista, y resplandece á los rayos del sol del amor, ostentando sus perfumes y sus colores magníficos. Al ruido de las espadas y al oprobio, cuya consecuencia ha de ser la muerte entre esos nobles españoles de Calderón, crece ese amor celestial de la mujer, que sólo teme la pérdida de su amante, moviendo al fin la misericordia de un Dios compasivo y bondadoso.»

Aseméjanse también á estas últimas, ya por su fábula y por el colorido serio, que en ellas predomina, ya por su característico más importante: *No hay cosa como callar*, *Primero soy yo*, *Cuál es mayor perfección*, *La desdicha de la voz* y *Dar tiempo al tiempo*. Todas estas comedias de la edad más provecta de Calderón, por la pureza del estilo y por el mayor esmero con que se distinguen sus varios personajes, son, sin duda, superiores á las demás obras suyas que les precedieron; pero en cambio, á nuestro juicio, no se muestra tan vigorosa esa frescura juvenil y esa animación propia de las demás, notándose á veces como cierto cansancio y repetición amanerada de motivos dramáticos manoseados.

Hay una sola comedia de Calderón, de las llamadas burlescas, que se titula *Céfalo y Procris*, parodia de otra suya, *Celos aun del aire matan*. Esta pieza burlesca es de mucha gracia, haciendo alarde el poeta de agudezas y chistes extremados, y ofreciendo, además, un efecto cómico incomparable, porque las burlas más desatinadas y hasta las más absurdas revisten tono patético, y se expresan en elegantísimos versos. Es la única comedia de Calderón, en que lo grosero y lo ordinario se usan como incentivos de lo cómico; con libertad extraordinaria eleva lo más bajo, y hasta

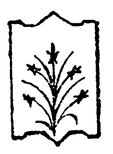
se mofa en apariencia de sí mismo, de todo el mundo y de su propia obra. Los actores se olvidan sin cesar de sus papeles: una dama griega, por ejemplo, al contar su nacimiento, dice sencillamente que es hija de Luis López, y que se llama María. El príncipe Rosicler monta en un jacucho, trayendo en la mano un zapato monstruoso, y recorre toda la tierra para buscar la dama á quien pertenece aquella enorme lancha. Los versos siguientes darán una idea del tono, que domina en toda la composición. El Rey habla en estos términos á sus vasallos reunidos:

Vasallos, deudos y amigos,
Cuya lealtad y virtud
Canta el sol por *fa*, *mi*, *re*,
La fama por *re*, *fa*, *ut*;
Ilustre nobleza y plebe,
Que al brindis de mi salud
Agotárades ahora
Aun la cuba de Sahagún:
Ya sabéis que yo, inclinado
Fuí desde mi juventud
Á las letras, estudiando
Todo el ban, ben, bin, bon, bun,
Hasta el arte de Nebrija
Y las tablas del Talmud.

Céfalo, después de matar con un venablo á su querida Procris, exclama así:

República celestial,
Aves, peces, fieras, hombres,
Montes, riscos, peñas, mar,
Plantas, flores, yerbas, prados,
¡Venid todos á llorar!
Coches, albardas, pollinos,
Con todo vivo animal;
Pavos, perdices, gallinas,
Morcillas, manos, cuajar,
¡Procris murió! Decid, pues:
¡Su moño descanse en paz!

Hemos hecho mención hasta ahora, ya prolija, ya ligeramente, de todas las comedias auténticas de Calderón; en cuanto á aquéllas, reputadas evidentemente por falsas, aunque lleven su nombre, ó sobre las cuales se abrigan dudas muy fundadas, así como respecto á los sainetes y loas, puede consultarse el apéndice, que ilustra esta parte de nuestra obra. Vamos á tratar en seguida de sus autos sacramentales.





ÍNDICE.

TERCER PERÍODO.

EDAD DE ORO DEL TEATRO ESPAÑOL.

Este libro se acabó de imprimir
en Madrid, en casa de
Manuel Tello, el día
18 *de Noviembre*
del año de
1887.



COLECCIÓN
DE
ESCRITORES CASTELLANOS.

ALARCÓN (D. P. A. de). Obras: diez y seis tomos, 55 pesetas.
BALAGUER (D. Víctor). *Las ruinas de Poblet*: un tomo, 4 pesetas.
BELLO (D. Andrés). *Poesías*, (Agotada la edición ordinaria, hay eje plares de lujo, de 6 pesetas en adelante.)—*Derecho internacional*: dos mos, 8 pesetas.
BYRON. *Poemas dramáticos*, traducidos en verso por D. J. Alcalá Galia un tomo, 4 pesetas.
CÁNOVAS DEL CASTILLO (D. Antonio). *El Solitario y su tiempo*: dos t mos, 8 pesetas.—*Problemas contemporáneos*: dos tomos, 10 pesetas.— *tes y Letras*: un tomo, 5 pesetas.—*Obras poéticas*: un tomo, 4 pesetas.
CAÑETE (D. Manuel). *Escritores españoles é hispano-americanos*: tomo I pesetas.—*Teatro español del siglo XVI*: tomo I, 4 pesetas.
CARO (D. José Eusebio).—*Poesías*: un tomo, 4 pesetas.
CASTELLANOS (Juan). *Historia del nuevo reino de Granada*: dos tomos, pesetas
ESTÉBANEZ CALDERÓN (D. Serafín: El Solitario). *Escenas andaluzas*: tomo, 4 pesetas.—*De la conquista y pérdida de Portugal*: dos tomos, 8
FUENTE (D. Vicente de la). *Estudios críticos sobre la Historia y el De cho de Aragón*: tres series, 13 pesetas.
GÓMEZ MANRIQUE. *Cancionero*: dos tomos, 8 pesetas.
GUILLÉN ROBLES. *Leyendas moriscas*: tres tomos, 12 pesetas.
HARTZENBUSCH. *Obras*.—Tomo I, *Poesías*: 5 pesetas.
LÓPEZ DE AYALA (D. Adelardo).—Obras completas.—Siete tomos, 29
MENÉNDEZ Y PELAYO (D. Marcelino). *Odas, epístolas y tragedias*: un mo, 4 pesetas.—*Historia de las ideas estéticas en España*: tomos I, II y (cinco volúmenes), 22 pesetas.—*Estudios de crítica literaria*: un tom pesetas.—*Calderón y su teatro*: un tomo, 4 pesetas.—*Horacio en Esp solaces bibliográficos*: dos tomos, 10 pesetas.—*La ciencia española*: mos I y II, 9 pesetas.
ROS DE OLANO (D. Antonio). *Poesías*: un tomo, 4 pesetas.
SUÁREZ (M. F.) *Estudios Gramaticales*: un tomo, 5 pesetas.
SCHACK (A. F.) *Historia de la literatura y del arte dramático en Esp* mos I, II, III y IV, 20 pesetas.
VALDIVIELSO (El M. Josef de). *Romancero Espiritual*: un tomo, 4
VALERA (D. Juan). *Obras*.—Tomo I, *Canciones, romances y poemas*: 5 Tomo II, *Cuentos, diálogos y fantasías*: 5 pesetas.
VELARDE (D. José). *Voces del alma*: un tomo, 4 pesetas.
Ejemplares de tiradas especiales de 6 á 250 pesetas.

EN PRENSA.

Obras de D. Juan Valera, tomo III.
Historia de la literatura y del arte dramático en España, de Schack,
Historia de las ideas estéticas en España, por D. M. Menéndez y tomo IV.—*La ciencia española*, tomo II.
Obras de Hartzenbusch, tomo II, *Fábulas*.
Estudios históricos, por D. Aureliano Fernández-Guerra.
Vida de D. Pedro la Gasca, por Calvete de la Estrella.

JOYAS DE LA LITERATURA ESPAÑOLA.
(EDICIÓN DIAMANTE.)

ROMANCERO SELECTO. Tomo I: *Romances moriscos*; con grabados y dernación, 2 pesetas 50 céntimos.
CERVANTES. *Novelas*: un tomo encuadernado y con retrato del aut setas 50 céntimos.
LOPE DE VEGA. *La Dorotea*: un tomo encuadernado con retrato d 3 pesetas.

Los pedidos de ejemplares ó suscriciones se harán directamente rería de D. Mariano Murillo, calle de Alcalá, 7.

tas.
ático en España.

en tomo, 4 pese
es y poemas; 3 pesos

de Schack, tomo
Menéndez y Pelay

OLA.

grabados y esca

to del autor, 2ª

retrato del auto

tamente á la li-